L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE
JANVIER 1989 ■ N° 354

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse (2,10%)

TARIF au 1er janvier 1989	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ÉTRANGER et DOM-TOM Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	240 F	275 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	265 F	320 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	65 F PORT INCLUS	80 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat, l'Agenda du Musicien et l'Annuaire pour la Musique)	400 F	600 F
Annuaire + Agenda du Musicien	60 F	80 F
Annuaire pour la Musique	30 F	40 F
	(+ 10 F DE PORT)	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse (2,10%) :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1989

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : E 1090

EDITORIAL

A l'instigation de Messieurs Jospin et Lang, ministres de l'Education Nationale et de la Culture, Recteurs d'académies et Directeurs régionaux se sont retrouvés le 5 décembre au Musée d'Orsay pour une journée de travail sur le thème du ***partenariat*** *dans les enseignements et activités culturelles. Nos deux ministres en ont profité pour annoncer une série de mesures destinées "à apporter à l'essor de l'enseignement artistique un second souffle". Monsieur Jospin a énuméré une série d'actions permettant de résorber le déficit en heures d'enseignement artistique, de rénover les pédagogies, d'associer plus étroitement les écoles normales aux établissements culturels. Plus de coopération entre les deux ministères pour le suivi des activités de théâtre et de cinéma.*

N'oublions pas le décret en Conseil d'Etat du 6 mai 1988 qui précise les conditions dans lesquelles les professionnels peuvent être habilités à intervenir en milieu scolaire et les modalités de délivrance de cette habilitation. Dans tous les cas, l'enseignant conserve l'entière responsabilité de l'organisation pédagogique des activités.

Rien de bien nouveau dans le discours du ministre. Les conclusions attendues de cette journée et ses retombées pratiques, le projet plus élaboré confié au Professeur Pierre Baqué répondront-ils à l'attente des enseignants en éducation musicale en milieu scolaire ?

Notre revue progresse, les compliments que nous en recevons prouvent l'intérêt manifesté pour l'ensemble des articles. En avril nous présenterons un dossier consacré à la "Révolution Française" ; analyses courtes d'œuvres enregistrées, panorama de la chanson, chœurs, compositeurs, l'orgue et bien d'autres chapitres... Un mensuel que beaucoup ont demandé pour eux-mêmes et leurs élèves.

A chacun de vous, ami lecteur nous souhaitons une excellente année. Puisse 1989 apporter à l'école, plus de sérénité. Que l'Education Musicale devienne une valeur sûre dans les matières dites nobles de l'enseignement.

Simone Musson

44e Année — JANVIER 1989 — n° 354

"L'Education Musicale" et son équipe vous présentent leurs meilleurs vœux pour l'année 1989

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

HISTOIRE ET MUSIQUE :

Méthodologie et utilisation pédagogique

par **Philippe ZWANG**
Professeur au Lycée Henri Bergson

Il ne viendrait à aucun d'entre nous l'idée de faire un cours sur Louis XIV sans parler de Versailles ou sur la guerre de Cent ans sans évoquer l'art gothique et la Cour de Bourgogne. Mais combien de nos collègues poussent-ils l'étude jusqu'à faire écouter aux élèves les *Concerts royaux* de François Couperin ou des œuvres de Machaut ou de Dufay ? Soyons honnêtes, il y en a fort peu. L'explication de cette regrettable lacune tient peut-être au manque de temps, mais sans doute aussi au manque d'information des enseignants : du Primaire au Supérieur, la musique est vraiment le parent pauvre artistique de notre formation d'historiens-géographes. Quand j'en parle à des collègues, la réponse est invariable : "*je n'y connais rien !*". Mais, est-ce que nous nous y "connaissons" *vraiment* lorsque nous parlons, par exemple, d'architecture, de sculpture, de peinture, de littérature, de numismatique, voire d'héraldique ? Ecouter quelques mesures d'une œuvre musicale me semble pourtant nettement plus facile, pour les enseignants comme pour les élèves, que d'apprendre un vocabulaire architectural, certes nécessaire, mais hautement spécialisé. N'est-il pas aussi important de faire reconnaître aux élèves rapidement la *5e Symphonie* ou le *Sacre du printemps* que la *Joconde* ou Versailles ? Peut-on, *raisonnablement*, parler de la Commune sans le *Temps des cerises* ou de la guerre de 14-18 sans la *Madelon* de la *Chanson de Craonne ?*

En omettant la musique du moins celle qui nous est parvenue on commet une grave erreur historique, on se prive de tout un contexte artistique et culturel, social et politique, on passe à côté d'une partie de la civilisation. Cet article-plaidoyer voudrait ainsi répondre modestement à trois objectifs :

1) Convaincre nos collègues de ne pas négliger la musique dans leurs cours en démontrant l'immensité du champ d'application.

2) Montrer un exemple concret, celui de Beethoven, étudié en classe de Seconde.

3) Donner aux historiens-géographes un aperçu bibliographique allant du plus simple à la musicologie de pointe.

I - ADAGIO, MA NON TROPO : *COMMENT ET QUOI FAIRE ?*

1. Justification

Pour justifier l'étude d'un thème musical pendant le cours d'histoire, il suffit de faire constater aux élèves combien les variétés et/ou la musique "classique", le rock ou la musique pop tiennent de place dans leur vie quotidienne. Nos ancêtres avaient aussi leur environnement musical : Alphonse X, Louis XIII ou Frédéric II composaient ; Mazarin jouait du luth ; on dansait dans toutes les Cours et dans les fêtes villageoises ; la musique terminait le *quadrivium*...

2. Le temps et l'objectif

Il ne saurait être question de passer des heures à l'étude d'un tel thème ; les historiens-géographes ont un programme chargé et il y a déjà tant à faire. Il n'est pas non plus dans mes intentions d'empiéter sur l'enseignement de nos collègues d'éducation musicale. Quand nous étudions les châteaux de la Loire ou l'impressionisme, nous avons une autre perspective que celle des professeurs d'éducation artistique. Il faut donc une autre démarche : intégrer la musique dans l'histoire. Si l'on peut, à l'occasion, illustrer musicalement un morceau de cours pendant quelques minutes, les impératifs de la progression pédagogique ne nous permettent de traiter qu'un ou deux thèmes musicaux dans l'année.

3. La forme pédagogique

Trois solutions sont envisageables : dans le cadre du cours avec le seul professeur d'histoire-géographie ; ou bien avec l'aide d'autres collègues, en pluridisciplinarité ; enfin, hors du cours normal, en faisant une sorte de P.A.E. Mon propos vise essentiellement les deux premiers cas. Toutes les formes pédagogiques sont possibles, du cours magistral au travail de groupe ou à l'exposé, avec ou sans dossier...

4. Exemples de thèmes

Comme les thèmes possibles sont en nombre infini, je ne propose ici que quelques exemples illustrant la diversité du sujet.

Le plus simple est de parler d'un musicien, en prenant bien sûr l'un des plus grands. Cela permet de faire la synthèse de toute une époque ; ce peut être l'occasion de vérifier des connaissances et d'approfondir certains points ; c'est d'ailleurs vrai pour les autres thèmes. On peut par ce biais mieux saisir la réalité quotidienne (conditions de vie, salaire, logement...), la société, les commandes des mécènes, le statut de l'artiste (en comparant avec des peintres, des écrivains...). Haydn portait la livrée chez les Esterházy (tout comme Mozart à Salzbourg chez l'archevêque Colloredo) auxquels il se lia par contrat dès 1761.

Plus riches sans doute sont les études par regroupements. Laissons à nos collègues de musique l'évolution des formes musicales (la Sonate ou la Symphonie...) mais nous pouvons traiter une époque par les chansons. Nous pouvons aussi étudier la musique à telle époque ou dans tel pays, à la Cour de... ou dans telle ville.

On peut relier la musique et la politique en thèmes innombrables, rares étant les compositeurs n'ayant pas palpité au rythme de leur temps. Beethoven changea la dédicace de l'*Héroïque* quand il apprit le couronnement de Napoléon ; Haydn et Mozart complétaient leur mutuelle admiration et estime dans la franc-maçonnerie ; Brahms, qui se prétendait peu intéressé par la politique, a pourtant écrit un *Triumphlied* pour double chœur et orchestre, sur un passage de l'Apocalypse (le Châtiment de la Bête), qu'il dédia à Guillaume 1er après sa victoire sur la France ; et il ne s'agit pas d'un simple *Te Deum* comme celui de M.-A. Charpentier qui fait les délices de l'Eurovision ! Quant à Ravel, il refusa la Légion d'Honneur arguant que ce n'est pas au pouvoir politique à juger de la valeur d'un artiste.

Politique, musique et propagande : pourquoi se priver des chansonniers ou de la belle histoire de *La Marseillaise ?* On peut ainsi aborder les hymnes nationaux ; pourquoi Schumann a-t-il plusieurs fois cité cette même *Marseillaise ?* Pourquoi Saint-Saëns parodie-t-il *Partant pour la Syrie* dans le *Carnaval des animaux* (1886) ?

En terre germanique, politique et musique sont quasiment indissolubles. Comment évoquer le *Kulturkampf* et le Pangermanisme sans, par exemple, Mendelssohn, Schumann, Wagner ou Brahms ? Pour l'Unité Italienne, il ne suffit pas d'amuser les élèves avec *Viva VERDI = viva, Vittorio Emmanuele Re d'Italia*(création anonyme en 1859); Il faut aussi leur faire écouter *Nabucco* (1842) ou les "Italiens" se reconnaissaient dans les Juifs captifs ; de même la guerre sainte des *Lombards* (1843), véritable symbole du *Risorgimento.* Et l'air d'Ezio dans *Attila* (1846) : *Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me,* d'où le délire enthousiaste des spectateurs répondant *L'Italia a noi !* Comment ne pas écouter *La battaglia di Legnano* (1849) : *"Nous jurons de mettre fin aux malheurs de l'Italie et de chasser ses tyrans au-delà des Alpes ?"* Le chœur répond : *Viva l'Italia !* Etc. Les élèves ne sont-ils pas alors plus à même de comprendre, voire de vibrer ? Expliquer le passé n'est ce pas aussi tenter de se mettre dans les conditions du passé ? Pendant la projection de quelques diapositives sur les camps nazis, faire écouter l'ouverture de *Tannhäuser :* regardez le visage bouleversé des élèves.

Infinis sont les thèmes reliant la littérature à la musique. Il y a donc toute une perspective de réalité concrète et de pluridisciplinarité.

5. Deux mots de technique

• Le matériel pédagogique

Conséquence de l'état d'esprit que j'évoquais en introduction, *il n'y a rien* (ou presque rien) pour intégrer la musique dans nos cours. Il est fort difficile de se procurer ne serait-ce qu'une diapositive représentant Bach ou Beethoven. Tout est à créer, et il y en a des choses à faire : diapositives, croquis, montages audio-visuels (c'est le moment ou jamais), cartographier l'espace d'un musicien (c'est très "parlant" : on peut opposer les nombreux déplacements de Bach à l'intérieur de la seule Saxe à ceux de Mozart à travers l'Europe quelques années plus tard).

Il serait urgent de disposer, au moins, de dossiers de la *Documentation photographique* ou du C.N.D.P. A une époque où la "grande" musique connaît un remarquable regain d'intérêt, il est incroyable que les historiens-géographes, particulièrement ouverts à tout ce qui touche à l'humaine condition, ne puissent disposer de matériel pédagogique sur le sujet (1).

• L'écoute des enregistrements

La salle d'histoire-géographie n'est pas un auditorium hi-fi ; nous n'avons pas besoin d'une chaîne stéréo aux performances éblouissantes. Par contre, le simple lecteur-enregistreur de cassettes est largement répandu. L'expérience m'a prouvé que c'est le meilleur support utilisable en classe, sans compter que cela éloigne un disque personnel des pointes de lecture douteuses des établissements scolaires. Si l'on peut disposer d'une chaîne intégrée, aucun problème. Sinon, on obtient des résultats très satisfaisants en disposant l'enregistreur à 1,50-2 mètres des enceintes (attention à ne pas inverser les voix en stéréo) et en mettant le volume à un niveau élevé (attention aussi aux bruits parasites ; sonnerie d'une pendule, pleurs d'un bébé...).

Deux règles à respecter : 1) ne prendre que des extraits courts et significatifs (ex. : dans le dernier mouvement de la 9e *Symphonie*, de la fin du prélude orchestral au thème de l'*Hymne à la joie* chanté par la voix de basse, 90 secondes suffisent) - 2) ne pas hésiter à réécouter ces extraits pour en discuter et pour les fixer dans la mémoire des élèves.

(1) Depuis la parution de cet article, le signataire de ces lignes a réalisé au C.R.D.P. de Paris un dossier pédagogique intitulé *Musique et nationalité en Europe au XIXe siècle*, comprenant 12 diapositives, une cassette de 18 extraits musicaux et un copieux livret.

II - ALLEGRO CON BRIO : *BEETHOVEN EN CLASSE DE SECONDE*

Se situant dans la tranche chronologique du programme de la classe de Seconde (avant comme après la réforme), parachevant le style "classique", modèle pour les générations suivantes, contemporain de la Révolution, de l'Empire et du début des aspirations nationales allemandes, Ludwig van Beethoven me semble un bon exemple de l'intégration de la musique dans l'histoire. Après avoir tâtonner, je consacre maintenant deux heures à cette étude. On peut faire un condensé en une heure pour la classe de Quatrième.

1. Première heure

Elle permet la mise en place des grands ensembles. Un tableau chronologique établi par les soins du professeur est distribué aux élèves ; il est volontairement très simplifié.(Voir page suivante).

La colonne "vie de Beethoven" ne comporte que les éléments biographiques essentiels : l'origine rhénane, l'importance de Vienne et l'"*Immortelle bien-aimée*" (il s'agit sans doute de Joséphine von Brunsvik ; cf. la démonstration convaincante de Jean et Brigitte Massin, in *Recherche de Beethoven,* Fayard 1970, p. 15-140, ou d'Antoine Brentano ; cf. la démonstration encore plus convaincante de Maynard Solomon, in *Beethoven*, Lattès, 1985, p. 185-216). La célèbre mais hypothétique rencontre avec Mozart n'a pas été indiquée.

Les "principales œuvres" sont illustrées par une audition. Il se trouve souvent quelques élèves pianistes qui seront ravis de s'enregistrer et de faire entendre leur talent à la classe. On peut demander aux élèves d'enregistrer eux-mêmes telle ou telle œuvre de la liste. Ce peut ainsi être l'occasion de comparer des interprétations différentes et de développer le goût artistique et critique des élèves en réalisant, en réduction, une "Tribune des critiques de disques".

BEETHOVEN ET SON TEMPS : TABLEAU CHRONOLOGIQUE SIMPLIFIÉ

Vie de Beethoven	Principales œuvres	Autres évènements
1770 Naissance à Bonn		
1791		Mort de Mozart
1792 Installation à Vienne		Naissance de Rossini
1796 Début de la surdité		
1797		Naissance de Schubert
1798/1799	Sonate pour piano op.13 *"Pathétique"*	
1801 Progrès et crise de la surdité	Sonate pour piano op.27 n°2 *"Clair de lune"*	
1802 Testament d'Helligenstadt		
1803	Sonate pour piano et violon op.47 : dédiée à Kreutzer	Naissance de Berlioz
1804	3e symphonie op. 55 *"Héroïque"* d'abord dédiée à Bonaparte	
1804/1806	Sonate pour piano op. 57 *"Appassionata"*	
1806/1808	5e symphonie op. 67 6e symphonie op. 68 *"Pastorale"*	
1809	5e cto. piano/orchestre *"Empereur"*	Vienne bombardée. Wagram. Mort de Haydn. Naissance de Mendelssohn
1810		Naissance de Chopin et de Schumann
1811		Naissance de Liszt
1812	Lettre à l'*"Immortelle bien-aimée"*	
1813		Naissance de Wagner et de Verdi
1814	Version définitive de l'opéra *Fidelio* op. 72 (1re version : 1805)	Congrès de Vienne
1822	*Missa solemnis* op. 123 (terminé)	Naissance de Franck
1822/1824	*9e symphonie* op. 125	
1825/1826	Derniers *quatuors* à cordes	1826 : Mort de Weber
1827 Mort à Vienne		

Voici les extraits écoutés dans l'ordre chronologique ; les durées indiquées étant une moyenne variable selon les interprètes :

— **Sonate pour piano op. 13** *"Pathétique"*, début du premier mouvement, 2 mn ;
— **Sonate pour piano op. 27 n°2** *"Clair de lune"*, début du deuxième mouvement 45 s ;
— **Sonate pour piano et violon op. 47,** début du premier mouvement, 2 mn ;
— **3e Symphonie op. 55** *"Héroïque"*, début du premier mouvement, 50 s ;
— **Sonate pour piano op. 57** *"Appassionata"*, début du premier mouvement, 45 s ;
— **5e Symphonie op. 67,** début du premier mouvement (Sol-Sol-Sol-Mi, Fa-Fa-Fa-Ré), 15 s ;
— **6e Symphonie op. 68** *"Pastorale"*, début du premier mouvement, 30 s ;
— **5e concerto pour piano et orchestre, op. 73,** 1 mn 30s ;— **Fidelio** (version définitive), début de l'Ouverture, 30 s ;
— **Missa solenis,** début du *Kyrie,* 30 s ;
— **9e Symphonie, op. 125,** Quatrième mouvement, de la fin du Prélude orchestral au thème de l'*Hymne à la joie* chanté par la basse, 1 mn 30 s ;
— **15e Quatuor à cordes, op. 132,** début du premier mouvement, 1 mn.

Au total donc, quelques huit minutes de musique suffisent et permettent une grande souplesse d'utilisation.

La colonne "autres évènements" peut être complétée et remplie à volonté avec de la couleur, des flèches, des bandes... en se servant, éventuellement, du rétroprojecteur. On peut, par exemple, indiquer les régimes français, les empereurs du Saint-Empire puis d'Autriche, le couronnement de Napoléon 1er, les guerres Impériales, l'occupation de Vienne en 1805 (la première version de *Fidelio* fût créée le 20 novembre devant de nombreux officiers français), etc.

2. Deuxième heure

Elle permet d'approfondir le sujet. Tout d'abord, une

explication de texte, un extrait du *Testament d'Heiligenstadt,* texte terrible qui appelle de nombreux commentaires. On peut rappeler que d'autres musiciens eurent des troubles auditifs, comme Schumann qui, pendant ses crises nerveuses, entendait un La qui lui bourdonnait dans la tête, ou comme Fauré qui finit par entendre faux.

Après la surdité, d'autres thèmes précisent le personnage et son époque ; les élèves peuvent les présenter sous forme de travaux individuels ou de groupe :

— importance de l'aristocratie qui permit à Beethoven de vivre et de se faire connaitre ; il souffrait terriblement de sa condition sociale et n'a jamais accepté d'être au service d'un grand depuis son installation à Vienne ;

— cela rejoint ses idées politiques, mais ne pas oublier que si Beethoven admirait les révolutions américaine et française, il était un patriote allemand, comme d'ailleurs d'autres musiciens de son époque : lorsque Bonaparte écrase les troupes autrichiennes pendant la Campagne d'Italie, Haydn compose sa *Missa in tempore belli* (dite aussi *Paukenmesse*) et l'*Hymne Impérial* ; Sussmayr (l'élève de Mozart, qui termina intelligemment le *Requiem*), *Les Volontaires,* Beethoven, au moment d'Arcole, écrit, pour une levée de volontaires, son *Abschiedsgesang an Wiens Bürger,* WoO 121 (je n'en connais pas d'enregistrement) et, en avril 1797, alors que les Français ont pénétré en Autriche, il compose le *Kriegslied der Osterreicher,* WoO 122 (même remarque discographique) dont le texte affirme : "*Nous sommes un grand peuple allemand*" etc.

On profite enfin de cette deuxième heure pour faire découvrir aux élèves un Bethoven peu connu. J'ai fait moi-même ces enregistrements à partir de disques dont certains sont peu courants :

— *Signor abate,* 1820 ou 1826, WoO 178, amusant canon qui se moque de l'abbé Stadler, 1 mn ;

— *An Mâlzel,* 1812, WoO 162, des onomatopées imitent le bruit du métronome, c'est un hommage ironique à Johann Nepomuk Mâlzel, inventeur du métronome ; Beethoven fut ainsi le premier compositeur à donner des indications précises et encore mesurables de tempo, 1 mn ;

— *Tiroler Lied,* 1816 env., WoO 158, satire du chant tyrolien, 1 mn ;
(ces trois œuvrettes sont extraites d'un album de deux disques d'importation allemande intitulé *Der heitere Beethoven,* EMI 1C 163-28522/23) ;

— *God save the King,* 1810 env.; WoO 157, un des très nombreux arrangements de *Volkslieder* que fit Beethoven pour en tirer quelque argent, disque d'importation allemande Schwann VMS 2059, 1 mn ;

— *Fantaisie chorale* pour piano, chœur et orchestre, op. 80, 1808/1809, véritable ébauche du mouvement choral de la 9ᵉ Symphonie, plusieurs enregistrements sont disponibles en France ; début du Prélude, entrée du piano, entrée du chœur, dialogue, 2 mn ;

— *La bataille de Vitoria* (ou *La victoire de Wellington*), po. 91, 1813. C'est une œuvre curieuse que son auteur a plus ou moins reniée ; sur la partition de cette étonnante description d'une bataille, Beethoven a prévu les coups de canon, les salves, les coups de feu isolés ; la stéréophonie donne un effet saisissant à l'ensemble ; les Anglais sont symbolisés par la *Rule Britannia,* les Français par *Malborough s'en va-t-en guerre* (et non par la *Marseillaise,* Beethoven a fait exprès de ne pas confondre les troupe révolutionnaires avec celles de l'Empire massacrant les insurgés espagnols) ; du début aux premiers engagements du combat, 4 à 5 mn ; couplé avec l'*Ouverture 1812* de Tchaïkovsky, disque Philips 6513007.

LE TESTAMENT D'HEILIGENSTADT

La surdité et la liaison finissante avec Giucciardi avaient mis la santé de Beethoven à rude épreuve. D'avril/mai à octobre/novembre 1802, il alla se reposer à Heiligenstadt, petit village à quelques kilomètres au nord de Vienne. Il reçut cependant la visite d'amis et composa (en particulier : mise au point de la 2ᵉ Symphonie et début de la 3ᵉ). Mais la dépression était profonde : le 6 octobre, il écrivit ce très émouvant *"testament"*. Le texte fut découvert, après sa mort, dans le tiroir secret d'un meuble de sa chambre où se trouvaient aussi des portraits de femmes et la lettre à l'*"Immortelle bien-aimée"*.

"Pour mes frères Karl et (Johann) Beethoven

O vous qui pensez que je suis un être haineux, obstiné, misanthrope, ou qui me faites passer pour tel, comme vous êtes injustes ! Vous ignorez la raison secrète de ce qui vous paraît ainsi. Dès l'enfance, mon cœur et mon esprit inclinaient à la bonté et aux sentiments tendres. Même j'ai toujours été disposé à accomplir de grandes actions ; mais pensez seulement que depuis bientôt six ans je suis frappé d'un mal pernicieux, que des médecins incapables ont

aggravé. Déçu d'année en année dans l'espoir d'une amélioration, contraint pour finir d'envisager l'éventualité d'une infirmité durable, dont la guérison, si même elle était possible, exigerait des années, né avec un caractère ardent et actif, porté aux distractions de la vie en société, j'ai dû, de bonne heure, m'isoler, vivre loin du monde en solitaire. Parfois je voulais bien arriver à surmonter tout cela, oh ! comme alors j'ai été durement ramené à renouveler la triste expérience de ne plus entendre. Et pourtant il ne m'était pas encore possible de dire aux hommes : parlez plus fort, criez, car je suis sourd. Ah ! comment pouvoir alors avouer la faiblesse d'un sens qui chez moi devrait être dans un état de plus grande perfection que chez les autres, d'un sens que j'ai possédé autrefois dans sa plus grande perfection, dans une perfection telle que bien peu de musiciens l'ont jamais connue ?

Oh ! je ne le peux pas, aussi pardonnez-moi si vous me voyez me tenir à l'écart, alors que je me mèlerais volontiers à vous... Si je m'approche d'une société, je suis aussitôt tenaillé d'une angoisse terrible, celle d'être exposé à laisser remarquer mon état.

Il en fût ainsi pendant ces six mois que j'ai passés à la campagne, poussé par mon intelligent médecin à ménager mes oreilles le plus possible. Il prévint presque mes dispositions actuelles, bien que quelquefois entraîné par l'instinct de la société, je m'y sois laissé égarer. Mais quelle humiliation quand quelqu'un à côté de moi entendait le son d'une flûte au loin et que je n'entendais rien, ou quand quelqu'un entendait chanter un berger, et que je n'entendais rien non plus. De tels évènements me poussaient au seuil du désespoir, et il s'en fallait de peu que je ne mette fin moi-même à ma vie.

C'est l'art, et lui seul, qui m'a retenu. Ah ! il me paraissait impossible de quitter le monde avant d'avoir donné tout ce que je sentais germer en moi, et ainsi j'ai prolongé cette vie misérable... Patience — c'est bien cela, il faut que je la prenne maintenant pour guide, je l'ai fait... A vingt-huit ans (1), être déjà obligé à devenir philosophe, ce n'est pas commode, pour un artiste, c'est encore plus dur que pour un autre homme...".

(1) Beethoven doit probablement se référer à 1798, quand il comprit que sa surdité, dont il souffrait depuis 1796, était très grave, voire incurable.

Article paru dans "Historiens et Géographes", n° 290, Juin-Juillet 1982

(A suivre)

UN CONCERT A SAINT-DENIS

Pierre Ménet, fondateur de l'orchestre de chambre qui porte son nom, avait, le 23 octobre 1988, pour le temps d'un concert en la basilique de Saint-Denis, cédé la baguette (amicale rétrocession...) à Carlos Piantini, chef titulaire de l'orchestre philharmonique de Caracas.

Remarquable chef d'orchestre, à la gestique sobre et efficace. Mais aussi, superbe phalange ! L'homogénéité et le velouté des cordes firent merveille dans le *Concerto pour violon en mi majeur* et le *Concerto pour deux violons*, de J.-S. Bach. Dans le *Concerto en mi majeur*, le soliste Christophe Bianco sut conjuguer ductilité sonore et souplesse du phrasé. Dans le *Concerto pour deux violons*, la différence de personnalité des solistes accrût encore l'intérêt du dialogue : le premier, plus hédoniste, déroulant avec sensualité de longues lianes sonores, cependant que l'interprétation du second – Thomas Tercieux, membre de l'orchestre – était plus stricte, plus méditative... Communier dans un même idéal – chacun restant soi-même –, n'est-ce point là le paradigme de toute démarche collective ?

La deuxième partie du concert était consacrée au *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier, œuvre-référence d'un grand compositeur qui – il est temps... – retrouve peu à peu sa juste place. Réunies pour l'occasion, les chorales d'Eaubonne (chef des chœurs : Philippe Babiaud) et du Conservatoire de Saint-Denis (dirigée par Marie-Luce Lucas) interprétèrent avec la vaillance et la conviction souhaitables une musique qui, sous les voûtes de la basilique royale de Saint-Denis, retrouvait un "site" accordé à sa destination première. Les solistes (François Meens, basse ; Gabriel Vinogradoff, ténor ; Pascal Bertin, haute-contre ; Roselyne Cyrille, mezzo ; Isabelle Debaere, magnifique voix de soprane) furent certes à la hauteur de leur tâche.

Une bonne action – le bénéfice du concert allait à l'association caritative "Enfance du Monde" – récompensée par un rare plaisir musical... Que le maître d'œuvre de cette manifestation, Pierre Ménet, en soit remercié !

Francis COUSTÉ

Jeunesses Musicales de France

Que sont les J.M.F. ?

Association loi 1901 reconnue d'utilité publique, les J.M.F. ont – en bientôt 50 ans d'existence – beaucoup évolué : sans renier bien sûr leur vocation musicale d'origine (promouvoir de jeunes artistes – musiciens classiques) elles ont considérablement agrandi leur champ d'action avec une volonté d'ouverture à **toutes les musiques, toutes les danses**, et d'encouragement à la pratique, s'adressant en particulier aux **jeunes de moins de 30 ans** : artistes engagés et public touché.

Comment fonctionnent-elles ?

Des équipes de **bénévoles** réparties dans plus de 400 délégations à travers la France organisent des milliers de spectacles scolaires en matinées et des "tout public" en soirées : chaque année de nouvelles délégations s'ouvrent et les collaborations avec les structures culturelles locales sont de plus en plus nombreuses (co-productions avec les Théâtres Municipaux, Maisons de la Culture, etc...). Les J.M.F. sont ainsi devenues **le premier organisateur de concerts en France.**

Que font-elles ?

a) des spectacles

Chaque délégation choisit – parmi les 60 à 80 programmes annuels proposés par l'Union Nationale – les spectacles qui l'intéressent, en fonction certes des possibilités matérielles et des besoins municipaux mais en veillant à ce que sa programmation comporte toujours au moins :

• un "programme classique" : **la musique du patrimoine** (symphonique, de chambre, lyrique, etc...)
• un "programme extra-européen" : **la musique des autres** (folklore du monde entier)
• un "programme contemporain" : **la musique d'aujourd'hui** (jazz, chansons, comédie musicale, etc...)
et quand les conditions techniques le permettent :
• un programme de danse (classique, contemporain, folklore, etc...).

Tous les artistes engagés pour les spectacles doivent également donner – en matinée – des "concerts scolaires" qui s'adressent principalement aux élèves du primaire et permettent aux enseignants de venir avec leurs classes assister dans un théâtre à un spectacle d'une heure dont **l'axe pédagogique est essentiel** : dossiers, propositions de jeux, cassettes, etc... sont préparés par l'équipe pédagogique des J.M.F. afin que cette animation puisse être intégrée dans le programme suivi par l'enseignant.

b) des actions spécifiques

Elles ont pour but **l'encouragement à la pratique musicale** : non pas au sens élitiste et individuel du terme, mais en favorisant les rencontres et permettant, par exemple, à des milliers de jeunes instrumentistes scolarisés de se produire sur scène lors des rencontres régionales (puis nationales à Paris) au "Festival des Musiques aux Collèges et Lycées" que les J.M.F. organisent depuis 7 ans.

C'est dans ce même but qu'on été créés les festivals de mini-opéras (faits pour et avec les enfants) ou les animations de la Galerie Sonore (avec des instruments d'Asie et d'Afrique à voir, à toucher...), de l'instrumentarium Baschet, des cloches et gongs d'A. Kremski.

Quant au J.B.F. (Jeune Ballet de France) – créé en 1983 par les Jeunesses Musicales de France – il permet chaque année à 14 jeunes danseurs en formation professionnelle de faire l'expérience de la scène et de travailler avec six ou sept chorégraphes, célèbres ou pas...

Qui les aide ?

L'Union Nationale des Jeunesses Musicales de France qui regroupe 23 associations régionales est subventionnée par le Ministère de la Culture, de l'Education Nationale et de Jeunesse et Sports, ainsi que par les D.R.A.C. (pour les Associations Régionales). Elle bénéficie aussi de l'appui de certains sponsors en tête desquels se trouve le "Crédit Lyonnais".

De plus les J.M.F. font partie de la Fédération Internationale des J.M. et collaborent avec leurs nombreux homologues étrangers par le biais d'échanges de programmes.

Union Nationale des Jeunesses Musicales de France
20, rue Geoffroy l'Asnier 75004 Paris - tél. 42.78.19.54.
Directeur Général : Robert Berthier.

Pensez à renouveler votre Abonnement.
Vous nous éviterez des frais inutiles.

En marge de la question d'agrégation sur le mélodrame...

LE PYGMALION de Jean-Jacques Rousseau

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université de Lyon

HISTORIQUE

Si l'on excepte deux brefs morceaux, *Pygmalion* n'est pas une œuvre musicale de Rousseau.

Cet ouvrage reçut pourtant la faveur la plus grande des mélomanes européens.

Pygmalion demeure en effet, le premier essai qui tente de concilier en un équilibre harmonieux, le texte parlé et sa « traduction » musicale.

Le rôle et la formation du récitatif ont été un souci permanent pour les compositeurs du XVIII[e] siècle. Jean-Jacques fait grief à la langue française de son peu de musicalité : que dire pourtant de la langue germanique à l'accentuation rugueuse, ce qui n'a nullement empêché plus tard un Schubert d'atteindre à la plus grande fusion entre la poésie et la musique !

Rousseau qui cultive le paradoxe se veut musicien professionnel et aurait pu lui-même écrire la musique de *Pygmalion.* Or, même lorsque l'œuvre obtient l'approbation la plus vive du public, il se juge indigne et attend de Gluck une musique que le « Petit faiseur » ne pouvait composer.

> *« Quel dommage,* dit quelqu'un présent à cette lecture du *Pygmalion que le petit faiseur n'ait pas mis une telle œuvre en musique ». « Vraiment* répondit-il (Rousseau) *s'il ne l'a pas fait c'est qu'il n'en était pas capable. Mon petit faiseur ne peut enfler que les pipeaux, il y faudrait un grand faiseur. Je ne connais (...) que Monsieur Gluck en état d'entreprendre cet ouvrage et je voudrais bien qu'il daignât s'en charger ».* (Préface des *Consolations des Misères de ma vie*). (1)

Rousseau tente même d'en empêcher la représentation à Paris.

> ... *« Puisqu'on vient de mettre à Paris Pygmalion malgré lui, sur la scène tout exprès pour exciter ce risible scandale, qui n'a fait rire personne et dont nul n'a senti la comique absurdité ».* (2)

Peut-être Jean-Jacques fut-il vexé de voir son nom glorifié pour une scène lyrique considérée par lui comme une concession à une soirée provinciale, alors que ses œuvres d'envergure comme le *Devin...* étaient contestées, jusqu'à leur paternité même.

Dès 1772, il se désintéressa totalement de *Pygmalion.*

L'ouvrage, il est vrai, forme un mélange de genres, étranger au génie français, ce qui explique sa postérité surtout allemande. Rousseau, pétri de littérature classique ne pouvait guère se montrer favorable à un texte strictement parlé, avec un fond musical purement instrumental.

Cette sorte de musique ne devait, selon lui, que se plier aux exigences de la voix. Quoi qu'il en soit, même si le succès de *Pygmalion* l'a agacé, Rousseau avait gardé l'idée en lui, plus de cinq années, et à Lyon, lors de la première audition, il y porta tous ses soins.

L'œuvre sera jugée dès ses débuts comme une nouveauté car un seul acteur traduit ses états d'âme, par le geste et la parole. La musique, prend un tour exclusivement descriptif comme dans le poème symphonique du XIX[e] siècle.

Le sujet n'apparaît pas neuf ! Rameau l'avait déjà remarquablement illustré en 1748, et quoique moins connues, les tentatives de Bodmer (1747) et Ramier (1768) sont à mentionner.

Ce n'est donc pas dans l'intrigue qu'il faut trouver l'intérêt de l'œuvre, mais dans son traitement.

Si *Pygmalion* provient de la *X[e] Métamorphose* d'Ovide, le monologue du sculpteur coupé par le commentaire instrumental, exprimant l'action intérieure est une trouvaille de Rousseau. Il écrivit le livret, en exil à Motiers-Travers et passant par Strasbourg, il pensa faire représenter *Pygmalion* mais on ne sait avec quelle musique.

Le 17 novembre 1765, il écrivit de cette ville à Monsieur du Peyrou :

> *« Je suis dans le cas de désirer beaucoup de faire usage ici de deux pièces (...) l'une est "Pygmalion" et l'autre "l'Engagement téméraire" (...) Mais comme il n'y a nulle copie de "Pygmalion", il en faudrait faire faire par précaution. »* (3)

---

1. Préface des *Consolations des Misères de ma vie*, Paris, De Roulle de la Chevardière, 1981, p. 4.
2. Rousseau (J.J.) *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1959, Tome 1, p. 964.
3. *Œuvres Complètes de J.J. Rousseau*, (sous la direction de V.D. Pathay) Paris, Dupont, 1824, vol. 20, Tome 3 « Correspondance », p. 456.

Le texte dormait dans les papiers de Jean-Jacques lorsqu'il le proposa à Horace Coignet en 1770, au cours de son cinquième passage à Lyon. Ce dernier a raconté leur rencontre :

« J.-J. Rousseau, vint à Lyon à la fin de mars 1771 (il faut lire 1770), *je fis sa connaissance au grand concert de cette ville (c'était un Vendredi Saint) : on y exécutait le Stabat de Pergolèse. Rousseau était placé dans une tribune au plus haut de la salle avec Monsieur Fleurieux de la Tourette. Je montai avec empressement pour le voir, Monsieur de Fleurieux dit à Rousseau que j'étais un amateur, bon lecteur et que j'exécuterais bien sa musique. Moi, je lui dis que je voulais lui montrer quelque chose de ma composition pour le soumettre à son jugement, il me repartit qu'il n'était pas louangeur (...) »*

« Il me donna rendez-vous chez lui, pour le lendemain à deux heures après midi. (...) Après le dîner il me communiqua son "Pygmalion" et me proposa de le mettre en musique, dans le genre de la mélopée des Grecs (...) Chargé de sa scène lyrique, pénétré de son sujet, je composai de suite l'ouverture que je lui apportai le lendemain, il fut étonné de ma facilité. Il me demanda de lui laisser faire l'andante, entre l'ouverture et le presto, de même que la ritournelle des coups de marteau pour qu'il y ait quelque chose de lui dans cette musique. Monsieur de la Verpillière, prévôt des marchands, et son épouse, femme très spirituelle, chez qui Rousseau allait souvent, voulurent donner à Monsieur et Madame de Trudaine, qui passaient à Lyon le plaisir de voir les premiers, exécuter "Pygmalion" sur un petit théâtre qu'ils avaient fait construire à l'Hôtel de Ville où ils logeaient. Madame de Fleurieux remplissait le rôle de Galathée ; Monsieur Le Texier celui de Pygmalion (...) On compléta la soirée par le "Devin de Village". »

« Les deux pièces furent bien rendues, et "Pygmalion" qu'on entendait pour la première fois, fit le plus grand effet. » (4)

Toutefois, lorsqu'en 1775 *Pygmalion* fut donné au Théâtre Français, le chef d'orchestre Baudron écrivit une musique nouvelle, tout en conservant les deux fragments composés par Rousseau.

Les représentations se déroulent à Paris, avec assez de succès pour durer jusqu'au Directoire. Pourtant ni cette musique influencée par Gluck, ni le style emphatique du récitant, ne peuvent expliquer l'engouement du public. Sans doute est-ce dans l'originalité du mélodrame accompagné et dans le nom glorieux de l'auteur qu'il faut trouver les causes d'un tel succès. Coignet, totalement oublié, dut remettre les choses au point.

De dépit, il adressa une lettre précédant le texte complet de la pièce ; le tout parut dans le numéro de janvier 1771. Les responsabilités y sont clairement partagées.

« A Lyon le 26 novembre 1770.

« Permettez-moi, monsieur, de relever une petite erreur qui s'est glissée dans votre "Mercure" de ce mois page 124, dans l'extrait que vous y donnez des feuillets trois et quatre de "l'Observateur Français à Londres".

Vous dites, d'après lui, sans doute, pour prouver la possibilité de faire de bonne musique sur des paroles françaises "qu'un voyageur anglais a vu à Lyon une représentation du spectacle de "Pygmalion", drame de Monsieur J.-J. Rousseau qui, dites-vous, en a fait la musique et les paroles également sublimes". Il serait bien flatteur pour moi, qui suis l'auteur de la musique, de pouvoir imaginer qu'elle approche de la sublimité des paroles ; je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf et distingué de ce spectacle, à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce sujet, et à celle des talents des deux acteurs de société, qui ont bien voulu se charger de le représenter ; mais ce n'est point un opéra : il l'a intitulé scène lyrique. Les paroles ne se chantent point et la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation.

Monsieur Rousseau voulait donner, par ce spectacle, une idée de la Mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale ; il désirait que la musique fût expressive, qu'elle peignit la situation et, pour ainsi dire, le genre d'affection que ressentait l'acteur. J'ai fait mon possible pour remplir ses vues ; il parut content de mes efforts ; son suffrage m'a valu ceux du public. Je dois cependant à l'exacte vérité d'annoncer que dans les vingt six ritournelles qui composent la musique de ce drame il y en a deux que Monsieur Rousseau a faites lui-même. Je n'aurais pas besoin de les indiquer à quiconque verra ou entendra cet ouvrage ; mais, comme tout le monde ne sera pas à portée d'en juger, par la difficulté de représenter ce spectacle, je déclare que l'"andante" de l'ouverture et que le premier morceau de l'interlocution qui caractérise le travail de "Pygmalion" appartiennent à Monsieur Rousseau. Je suis trop flatté que le reste de la musique que j'ai faite puisse aller auprès des ouvrages de ce grand homme. Il faudrait lire celui-ci tout entier, pour en connaître les beautés ; il n'y a personne qui ne convienne qu'il n'est pas une des moindres productions de cette plume célèbre. Je n'entreprendrai pas de vous en faire un extrait ; il serait à désirer que Monsieur Rousseau se déterminât à le donner au public qui le désire, vous seriez alors à même de parler de ce drame et de rendre la justice qui lui est due.

Vous me devez celle d'insérer la présente dans le plus prochain "Mercure". J'attends ce procédé de votre honnêteté et de votre complaisance.

Coignet, négociant à Lyon » (5)

---

4. Vallas (Léon), ***Un siècle de musique...***, **pp. 385-386.**
Cet auteur indique (p. 510) que des pastiches sont rapidement montés à Lyon comme *l'Amante statue*, comédie en 1 acte et en prose mêlée d'ariettes, M. de B... Desgagniers, musique de M. Reinigg, amateur, le 9 août 1774.

5. Sallès (Antoine), ***Horace Coignet...***, **pp. 15-16.**

Rousseau ne répliqua rien, ce qui prouve qu'il acceptait la leçon. Pourtant cette « lettre » fit sortir l'ouvrage de son cadre provincial.

Descendance de Pygmalion

Baudron, Gavaux, Kalkbrenner, Plantade s'attelèrent à composer de nouvelles musiques.

Seule l'œuvre de Plantade a été conservée. Elle fut utilisée pour une représentation donnée en 1822 au Cercle des Arts. Dans cette partition la déclamation empiète souvent sur le fond musical. Des procédés dramatiques comme le trémolo, des gammes ascendantes rapides servent à exprimer l'émotion. Mais l'œuvre reste néanmoins dans la filiation de Rousseau en n'utilisant que des interludes et non une trame musicale discontinue.

Quant au *Pygmalion* de Rousseau et Coignet, il demeura au répertoire jusque dans le premier tiers du XIX[e] siècle.

A Vienne, parut une édition française intitulée : *"Pygmalion" de M. J.J. Rousseau, scène lyrique exécutée sur le Théâtre impérial de Vienne, avec la musique du sieur Aspelmeyer, chez Joseph Kürsbock, 1772* ; les indications de durée et de caractère des interludes seraient dues à Rousseau lui-même.

Cette même année, sur une musique de Schweitzer, on représenta le mélodrame à Weimar ; Gœthe le vit et s'enthousiasma pour une conception dramatique aussi neuve.

Le 1[er] novembre 1786 il écrit :

> *« L'artiste devant une œuvre d'art plastique n'est pas ému par des désirs sensuels, mais d'un amour sacré, comme le Pygmalion de Rousseau, qui le fait communier dans l'adoration de la Beauté. »* (6)

Dès 1771, des éditions en français puis en italien parvinrent en Italie. Des compositeurs de la Péninsule écrivirent à leur tour de la « Musique de scène » (Cimadoro Asioli). Mais le mélodrame n'eut pas d'influence sur l'évolution de l'opéra italien.

Pygmalion fut représenté à Madrid, d'abord en français en 1788, puis en espagnol en 1796.

Le seul descendant authentique de *Pygmalion* qui ait survécu est le *Pandorra*, mélodrame d'Aumale de Corsenville, musique de Franz Beck (1789). La musique est déposée à la Bibliothèque Nationale et comprend une ouverture et 16 numéros. L'orchestre interrompt le parlé, sans jamais marcher en parallèle avec lui.

Le fond sonore des *Ruines d'Athènes* de Beethoven apparaît aussi comme une descendance.

Ainsi découvrons-nous deux tendances dans le mélodrame : la première , celle de Coignet, représente le type français, sorte de mélodrame coupé de numéros musicaux indépendants ; la seconde, représentée par Benda laisse la déclamation courir, tandis que l'unité musicale est assurée par des « motifs conducteurs ».

L'attaque contre le mélodrame français se manifeste dans le *Mercure de France* où un auteur anonyme s'en prend à sa monotonie, et pense que si l'écrivain n'a pas un rôle difficile *« tout le travail de ce genre consiste à écrire un ou deux monologues en phrases découpées, hérissées de points d'exclamation, d'imprécations et ornées de quelques images écrites en style oriental. »* Il plaint surtout le musicien, *« parce que la nécessité où il se trouve de ne pas faire languir l'action, ne lui permet que très rarement de développer ses motifs, parce qu'il est forcé de jeter de temps en temps, ça et là quelques traits tout au plus indicatifs de ses idées, le plus souvent vagues et sans aucune expression. »* (7)

Un certain nombre de mélodrames se succèdent à Paris, de *Pyrame et Thishé* de Baudron (1753) à *La pomme ou le prix de la beauté* de Mayeur de Saint Paul (1779) ou *Galathée* de Florian (1785), qui empruntent des airs d'opéra-comiques pour former la trame de l'action dramatique.

A Paris en 1800 naît le mélodrame littéraire, le mélodrame musical cessant d'exister en France. La pièce y recevait, toutefois, un traitement instrumental dans quelques scènes. Ainsi, le plus célèbre auteur du temps, Guilbert de Pixérecourt écrit *Victor ou l'enfant de la forêt* sous l'influence du *Pygmalion* de Rousseau.

Le mot prend bientôt le sens de drame populaire, dont les effets grossis ne comportent plus obligatoirement de la musique.

Ne confondons pas ce mélodrame avec le mimodrame, qui est une pièce présentée en pantomime, c'est-à-dire avec absence de paroles : en ce sens, le *Pygmalion* de Rousseau tient de ce dernier genre par le rôle muet de la statue Galathée.

La deuxième tendance est allemande : Benda qui avait adapté *Pyglamion* obtient un tel succès qu'il récidive avec *Médée* et *Ariana auf Naxos*. Comme le dit Forkel : *« Par cette pièce, Rousseau a inspiré la première idée des mélodrames, nés par la suite, dont nous sommes redevables à Benda. »* (8)

Mozart s'en inspire dans *Zaïde* : il écrit à son père le 2 novembre 1772, en se référant au mélodrame de Benda « genre créé par Rousseau », *« dans l'opéra il faudrait traiter la plupart des récitatifs de cette façon. »* (9)

Le Songe d'une nuit d'été, de Mendelssohn, *Manfred*, de Schumann, *Strensée* de Meyerbeer, *l'Arlésienne* de Bizet, *Peer Gynt* de Grieg sont incontestablement de la même veine. *Pelléas et Mélisande* de Fauré, avec son récitatif accompagné assure aussi une filiation avec *Pygmalion*.

---

6. Gaudefroy-Demombynes (J.), *Les Jugements...*, pp. 197 198.
7. Van der Veen (J.), *Le Mélodrame...*, p. 42. citant le *Mercure de France* du 23 juillet 1781.
8. Gaudefroy-Demombynes (J.), *op. cit.*, p. 98.
9. *id.*, *ibid.*, p. 200, note 3.

Laisser flotter un certain silence entre les paroles et l'entrée des intermèdes d'orchestre paraît si neuf que tous les adaptateurs allemands reprendront le procédé : Aspelmayer (1772), Grossmann (1776), Schweizer (1777), Lenz (1778), Gottlieb (1788), Winter (1797).

Nous sommes tellement habitués à la technique du parlé sur fond musical, que nous avons peine à imaginer quel aspect neuf *Pygmalion* présentait alors.

Les reprises de motifs ou de figures rythmiques, liant les mêmes situations, font songer à Wagner et à ses *leit-motiv* :

> *« Le seul fait que nous ayons pu reconnaître dans Pygmalion l'une des sources des conceptions wagnériennes, suffit à conférer à Rousseau des titres éminents dans l'histoire de la musique »* dit Gaudefroy Demombynes. (10)

La musique proche de celle du ballet contemporain avec son découpage, sa rythmique précise, prend fonction de pantomime car le geste est amplifié par le support instrumental.

De plus la concision des moyens, dévoile mieux les tourments du personnage que tout un attirail symphonique ou autres effusions chorégraphiques.

Déjà le problème du récitatif est résolu dans le sens rousseauiste par Benda qui intitule son *Ariana auf Naxos* : pièce parlée avec accompagnement musical. Wagner le suit avec son *Sprechgesang*.

Il n'est guère de compositeurs modernes qui n'ont senti la force des paroles émises seules sur le fond orchestral ; Ravel dans le chœur parlé de *l'Enfant et les Sortilèges*, Honneger avec la *Danse des morts* ou la *Première symphonie*, qui devait être mimée, réussissent pleinement la gageure.

N'y a-t-il pas, à chaque époque, même difficulté à adapter les situations théâtrales au langage et à la vérité du climat psychologique ?

Wozzeck de Berg, *Guerre et Paix* de Prokofiev sont également des exemples de résolution de ces problèmes tels que Rousseau les entrevoyait.

(A suivre)

---

10. *ibid.*, pp. 414-415.

BIBLIOGRAPHIE

Coignet (Horace). *Particularités sur J.J. Rousseau pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770,* Œuvres inédites de Rousseau par V.D. Musset-Pathay, Paris, 1825.

Collombet (F.Z.). « Jean-Jacques Rousseau à Lyon » *in Revue du Lyonnais* 1838, VIII, 5.

Gaudefroy-Demonbynes (J.). *Les Jugements allemands sur la musique française au XVIIIe siècle*, Paris, Maisonneuve, 1941.

Paquette (Daniel). *Dictionnaire de la Musique* (sous la direction de M. Honegger) Paris, ed. Bordas, 1986, *s.v.* Rousseau (J.J.)

id., Rousseau et sa notation chiffrée, Revue musicale de la Suisse Romande, 1978.

id., texte du film "Jean-Jacques Rousseau et la Musique" *in Adacémie Musicologique du Forez*, St Etienne, juin 1987.

Rousseau (J.J.). *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979.

Salles (Antoine). "Horace Coignet et le Pygmalion de J.J. Rousseau", *Revue Musicale de Lyon*, 24-31 XII 1905.

Tiersot (Jules). *J.J. Rousseau*, Paris, 1912, revue 1920.

Trillat (E.). "Rousseau vu par Gretry", *Resonances*, Lyon , 1962.

Vallas (Léon). *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1668-1789*, Lyon, Masson, 1932.

id., "Le Pygmalion de J.J. Rousseau", *Revue Musicale de Lyon*, Janvier 1906.

Van der Veen (J.). *Le Mélodrame Musical de Rousseau au romantisme*, La Haye, ed. Mastimus Nijhoff, 1955.

LES MOTETS DE PHILIPPE DE VITRY

II. L'organisation de la teneur et son rôle

par **Gérard MONTAGNIER**
Professeur agrégé d'éducation musicale

Sur les seize motets de Vitry, quatorze sont bâtis sur une teneur liturgique. Seuls, les tenors de *Quire scire proderit* et *Lugentium siccentur* ne sont pas identifiés ; mais leur courbe mélodique n'offre guère de caractères profanes. De plus, la teneur est, bien souvent, en rapport sémantique avec le texte chanté par le *duplum* et le *triplum* respectivement : le désir d'échapper aux troubles de la ville et de la cour est naturellement accompagné par *Libera me Domine (cf. Bona Condit)* ; la prière à la Vierge *Virtutibus laudabilis* est soutenue par l'antienne *Alma Redemptoris Mater...* (1)

Dans l'œuvre du musicien-théoricien, nous observons trois étapes dans l'évolution rythmique de la teneur.

I – LA TENEUR « LIBRE »

Le motet *Heu, Fortuna subdula* se distingue par une teneur affranchie de toutes contraintes rythmiques et de répétitions mélodiques. Le *color* emprunté, *Heu me, tristis est anima mea*, qui s'apparente, peu ou prou, à l'antienne chantée aux Vêpres de l'Office des Morts *Heu me ! quia incolatus meus* est, en effet, énoncé « *in directum* » suivant un débit rythmique proche du cinquième mode « *per omnes longas* ». Cette succession régulière de valeurs longues est, par endroit, interrompue par deux brèves, une *duplex longa* ou par une pause de longue.

Cette liberté dans le maniement de la teneur – sans *talea* précise – témoigne d'un usage ancien. Il faut, pour retrouver une telle latitude rythmique, recourir aux *organa* et aux *conductus*, c'est-à-dire à une époque où les modes rythmiques n'affectaient pas la teneur. Néanmoins, cette teneur « affranchie » peut être le fruit du désir d'échapper à la tyrannie de ces modes théoriques. Pourtant, une question demeure : pourquoi Vitry opérerait-il ce retour en arrière après avoir composé quatre motets résolument modernes ? (2)

II – DE L'ISOCHRONIE A L'ISORYTHMIE

Elevé dans la pratique de l'« *Ars antiqua* », ce n'est que pas à pas que Vitry parcourt la faible distance menant de l'isochronie à l'isorythmie. Cette transition s'effectue, chez notre musicien, en deux brèves années – 1314 et 1315 – par le biais de trois motets.

L'isochronie relève de la succession régulière d'*ordines* rythmiques. Ainsi *Quoniam secta latronum* est charpenté par une teneur obéissant au *primus ordo* du second mode rythmique :



Le *color Merito hec patimur* s'étend ainsi sur six *ordines*.

Avec *Adesto sancta Trinitas*, Vitry en appelle au *secundus ordo* de ce même deuxième mode :



Dans ce cas, le *color* est tronçonné en huit *ordines*.

Si le traitement rythmique de la teneur relève, dans les deux motets sus-cités, d'une technique ancienne, celui de la teneur *Fur non venit*, qui sous-tend *Vos pastores adulteri*, s'avère être plus complexe. Avec ce dernier motet, le passage de l'isochronie à l'isorythmie s'effectue de manière sensible.

Effectivement, *Fur non venit* s'organise selon une *talea* divisible en trois périodes cousines :

1 *talea* :



(1) La teneur n'étant plus confiée à la voix depuis le XIIIe siècle, cette relation de sens est-elle perceptible ?

(2) *Cf.* les motets *Adesto sancta trinitas*, *Florens vigor ulciscendo*, *Garrit Gallus* et *Quoniam secta latronum* écrits en 1314-1315. La teneur du motet *Quid scire proderit* appartiendrait à cette première catégorie ; mais le motet est-il complet ? *cf.* SCHRADE (Léo), *Commentary volume I*, p. 37.

La seconde période se distingue des deux autres par son rythme iambique final, en lieu et place d'une simple longue. Nonobstant, chacune de ces trois périodes appert comme étant la succession du *primus* et du *secundus ordo* du deuxième mode :

primus ordo a

secundus ordo b

a + b = 1ère et 3ème périodes.

En raison de cette combinaison de deux *ordines*, l'iambe s'impose à l'auditeur. L'omniprésence de cette cellule rythmique permet-elle de considérer la teneur comme étant isochrone ? La petite modification rythmique finale de la seconde période est-elle suffisante pour analyser cette même teneur de façon isorythmique ? Cette ambiguïté laisse entendre qu'une technique compositionnelle nouvelle est en train de se chercher. (3)

De fait, ces trois motets témoignent de la permanence, chez l'évêque de Meaux, de procédés élaborés durant le XIIIe siècle. Cet héritage expliquerait la brièveté des *taleae* de Vitry, même dans ses œuvres de la maturité. Est-ce un hasard si ces trois motets se rencontrent tous dans *Fauvel* ?

III – LES TENEURS ISORYTHMIQUES

L'isorythmie désigne le fractionnement régulier de la teneur en sections de rythme identique, et est l'aboutissement des recherches du XIIIe siècle. En effet, cette découpe arbitraire du *color* ne peut s'effectuer qu'au détriment des modes rythmiques anciens. Pour s'émanciper de la tyrannie de ces derniers, le musicien dut attendre les travaux théoriques de Vitry – qui sont exposés dans son traité *Ars nova* et mis en pratique dans certains motets du *Roman de Fauvel*.

Avec Richard H. Hoppin (4), nous pouvons retenir trois façons de manipuler cette nouvelle technique.

1) Le color « in directum » : Cette manière de procéder, la plus répandue, consiste à dérouler une longue mélodie sans aucune répétition, et à la fragmenter en plusieurs *taleae*. Vitry n'adopte cette technique qu'en une seule occasion : *Lugentium siccentur*. Dans le déroulement de ce motet, la teneur est tronçonnée en sept sections rythmiques (5). En voici le shème :

Cette *talea* est la plus longue que nous rencontrons chez notre musicien. Son étendue se justifie par l'extrême du *color* et reste exceptionnelle. Sa progression rythmique s'élabore en trois temps matérialisés par les chiffres arabes dans l'exemple précédent. Les périodes 1 et 3 soutiennent les passages « lyriques » tandis que la section 2 dialogue avec le *duplum* et le *triplum* en un hoquet serré. Remarquons enfin que le *color* de cette teneur n'est pas identifié. Vitry l'emprunte-t-il à l'un de ses contemporains ? En est-il l'auteur bien que cela ne soit pas la pratique en usage dans le genre motet ?

2) Répétition(s) du color : Dans ce second type de manipulation, la répétition inlassable de la *talea* se double d'une ou de plusieurs énonciations du *color*. Nous distinguerons quatre manières de procéder :

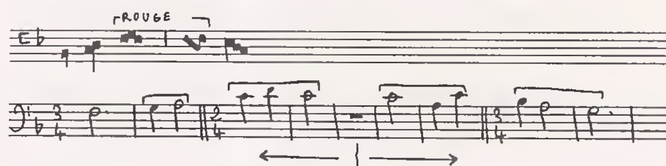
a) la *talea* s'étend sur toute l'étendue mélodique du *color*. Ce principe simpliste ne se rencontre qu'une seule fois dans la production de Vitry. Il s'agit du motet sus-cité *Vos pastores adulteri*, pour lequel nous avons proposé une analyse isochronique de la teneur. L'ambiguïté, soulevée alors, ressurgit ici. Nous pouvons, avec Léo Schrade, découper cette teneur en : 3C = 3T (6), et opposer cette lecture isorythmique à celle – isochronique – suggérée par R.H. Hoppin : 3C = 9T (7).

b) Le *color* se divise en un nombre entier de *taleae*. Cette catégorie est représentée par *Florens vigor ulciscendo, Garrit Gallus* et *Cum Statua*.

Si le *color* de ce dernier motet se découpe en trois fragments rythmiques simples, celui de *Garrit Gallus* offre une organisation complexe. Cette pièce est, justement, célèbre par les notes rouges qui interviennent en son corps. Mais, à cette nouveauté assurant un passage aisé entre une « mesure » binaire et une « mesure » ternaire, s'adjoint une organisation symétrique de la *talea* par rapport à son silence central.

Exemple 1.

talea de la teneur de Garrit Gallus



Avec ce palindrome rythmique, la teneur de *Garrit Gallus* figure parmi les plus « calculée » de l'époque de Vitry.

---

(3) *Cf. infra* pour une autre lecture de la *talea*.

(4) HOPPIN (Richard H.), *Medieval Music*, New York, London, Norton, 1978, p. 366.

(5) La *talea* n° 1 ne débute qu'à la mesure 15. Pour tous nos exemples, nous nous référons à SCHRADE (Léo), *Polyphonic Music of the Fourteenth century*, Monaco, l'Oiseau-lyre, 1956, vol. I.

(6) C = *color* ; T = *talea*.

(7) HOPPIN (R.H.), *op. cit.*, p. 363. *Cf. supra* et note n° 3.

c) le *color* est entendu deux fois dans le cours du motet *Gratissima virginis species*, mais l'organisation rythmique de la *talea* est modifiée dans le second *color*. Voici ces deux groupements :

color 1 :

$3 \times \frac{6}{8}$ o.. | ▬. d. | o.. | o.. | o. ▬. | $c_1 = 6T$

color 2 :

$3 \times \frac{6}{8}$ ▬. o. | d. o. | d. o. | $c_2 = 7{,}5T$

La deuxième *talea* n'affecte que quatre notes, tandis que la première s'étend sur cinq. Or le *color* contient trente notes. Donc, si le *color* initial se divise en un nombre entier de *taleae* (6 x 5), le second nécessite l'ajout d'une demi-*talea* pour que ses trente notes soient exprimées (7,5 x 4 notes). Cette situation empiète sur la suivante et dernière.

d) Il arrive parfois que la fin du *color* ne coïncide pas avec la fin de la *talea*. Ce cas, courant dans les œuvres de Machaut, est quasiment inexistant sous la plume de l'évêque : *Bona Condit* est l'unique spécimen. Ici, le second *color* ne débute qu'à la deuxième note de la quatrième *talea* ; à la fin de la première section du motet, trois notes sont ajoutées pour compléter la mélodie, provoquant une extension rythmique de la dernière *talea*.

IV – LE CANTUS PER DIMINIUM

L'ultime manière de manipuler l'isorythmie réside dans l'usage de la diminution rythmique des valeurs de notes constitutives des *taleae* du *color* initial. Cette technique de diminution, spécifique à l'*« Ars nova »* française, n'intervient qu'au *color* concluant le motet, comme pour en souligner la péroraison. Cet artifice apparaît dès l'époque du *Roman de Fauvel* et il serait probable que Vitry en soit l'inventeur : son premier motet qui nous soit parvenu – *Adesto sancta Trinitas* – y fait appel, et ce, en 1314. De plus, il s'agit de l'unique motet de cette espèce contenu dans *Fauvel*.

Là encore, deux catégories sont à envisager :

a) La diminution des valeurs de notes n'est pas proportionnelle aux valeurs initiales exposées dans le(s) premier(s) *color(es)* du motet. Ainsi, la prime *talea* de *Adesto sancta Trinitas* :

$\frac{3}{2}$ d o | d o | d ▬

est diminuée librement en :

$\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ 𝄽

b) La diminution s'opère proportionnellement aux valeurs de la *talea* primitive. Dans ce cas, les figures rythmiques sont diminuées de moitié dans le *color* conclusif. En exemple, voici la *talea* de *Rex regum* et sa diminution : (8)

talea :

$2 \times \frac{6}{8}$ o. o. | ▬. | o. | o. | d. ▬. |

diminuée en :

$\frac{6}{8}$ d. d. | ▬. | d. | d. | ♩. 𝄽 |

Garison selon nature offre la particularité de faire alterner, au sein d'une *talea*, des *longae perfecta* et des *longae imperfecta* (matérialisées par des notes rouges). En conséquence, lors du *cantus per dimidium*, les premières sont réduites au tiers de leur valeur tandis que les secondes sont divisées de moitié :

talea :

$3 \times \frac{9}{8}$ o.. | o.. | o.. | ▬. | $2 \times \frac{6}{8}$ o. | o. | o. | o. | ▬ | ▬. |
(notes noires) (notes rouges)

diminution :

$3 \times \frac{3}{8}$ d. d. d. | $2 \times \frac{6}{8}$ d. | d. | d. | d. | ▬. |

Nous constatons que la *talea* «diminuée » économise deux pauses de longue par rapport à son modèle.

V – CONCLUSION

Ce qui frappe à la lecture de cet article, c'est la quasi absence de considérations musicales. Ceci est la preuve manifeste que l'*« Ars nova »* se préoccupe, avant tout, de spéculations théoriques. Les musiciens, dont Vitry, sont tout à la joie d'agencer des rythmes jusqu'alors inconnus. Les compositeurs recherchent la complexité, la dissection abstraite opérée sur la teneur qui, semble-t-il, est vidée de son sens.

Nous apercevons ici le rôle de Vitry dans l'élaboration de cette esthétique nouvelle. Chez lui, le passage d'une technique compositionnelle ancienne à une écriture moderne se décèle au sein de ses motets : voyez la conception rythmique de la teneur *Merito hec patimur*, encore embarrassée par les modes théoriques et comparez avec celle de *Neuma* qui charpente *Garrit Gallus*. Quelle distance parcourue, bien que, curieusement, la teneur moderne soit, chronologiquement, antérieure à l'autre. Mais, n'est-ce pas encore une preuve de cette lente maturation, qui progresse irrégulièrement, qui se cherche et qui s'épanouira pleinement dans *Gratissima virginis species* ?

---

(8) *Cf.* les motets *Colla jugo, In Arboris* et *Virtutibus laudabilis.*

Vitry se présente comme un chef de file, mettant en pratique ses idées exposées dans son traité *Ars nova*. Il est le premier (?) à introduire, dans son œuvre musicale, le *cantus per dimidium*. Ce principe rend à la teneur une certaine valeur sonore qu'elle avait perdue en raison des manipulations rythmiques signalées en début de cette conclusion : énoncée en un débit plus rapide, la teneur devient mieux perceptible par l'auditeur. De cette façon aussi, le motet se voit structurer en deux parties distinctes : à une phase bâtie sur une teneur désagrégée en valeurs longues succède, par contraste, une phase plus animée.

Toutefois, ces « froids calculs de l'esprit » (9) sont-ils suffisants pour conférer à l'œuvre une qualité musicale convaincante ? *« Même si cette teneur a perdu toute vie musicale, le compositeur peut (...) élaborer une œuvre dont l'intérêt réside dans l'heureux entrelacs des voix supérieures »* (10). Qu'en advient-il dans les motets de Philippe de Vitry ?

(à suivre)

---

(9) GAGNEPAIN (Bernard), *La musique française du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1/1961, 4/1984, p. 59.

(10) *Id.*

Communiqué

A.P.C.M.

Les professeurs d'Histoire de la Musique, d'Esthétique et d'Analyse des Ecoles et Conservatoires de Musique, se sont groupés en une Association des Professeurs de Culture Musicale pour le développement de leur discipline.

Leur action a déjà permis le rétablissement de la cession du C.A. pour 1990, et l'ouverture d'un certain nombre de postes dans les C.N.R. et E.N.M.

Ils invitent leurs collègues isolés à les rejoindre afin de défendre les intérêts culturels et artistiques de leur profession.

A.P.C.M. (Association déclarée au Journal Officiel du 9 mars 1988)

Siège social : 5 Passage Bullourde, 1 99 - 75011 PARIS

L'Art Hongrois dans la musique symphonique

Discographie

Z. Kodaly : ***Danses de Maroszek et de Galanta*** par l'Orchestre de Londres (Véga)

Hary Janos, suite symphonique (Deutch Gramophon)

« Si l'on me demandait dans quelle œuvre est représentée de la manière la plus complète l'espoir hongrois, je répondrais : dans les œuvres de Kodaly. Elles sont une profession de foi de l'âme hongroise... » ; c'est ainsi que **B. Bartok** parle de son ami, de son compagnon des bons et des mauvais jours.

Ecoutons donc **HARY JANOS... opéra de Zoltan Kodaly** dont a été extraite **une suite symphonique.**

Cette œuvre (**en six épisodes**) débordante de vie et d'humour met en scène un personnage très populaire en Hongrie, Hary Janos : un vieux soldat désœuvré, fanfaron qui raconte à sa manière, et dès que l'occasion se présente, ses exploits guerriers ; exploits burlesques, purement imaginaires, mais qui rappellent les campagnes napoléoniennes en Autriche-Hongrie.

La partition, écrite en 1926, est servie par une instrumentation brillante et lumineuse.

Premier épisode : le Prélude.

L'Œuvre s'ouvre sur un "éternuement" de tout l'orchestre. Le ton est donné : il est burlesque ! (selon la tradition, c'est ainsi que commencent tous les contes hongrois !) et Hary Janos dont l'imagination est débordante, se plonge dans ses rêves : il va raconter ses exploits.

Deuxième épisode : le carillon de Vienne.

Marie-Louise (épouse de l'empereur Napoléon 1er... et fille de l'empereur d'Autriche) est tombée amoureuse d'Hary Janos. Elle lui fait visiter le palais impérial, lors d'un de ses séjours à Vienne.

Enthousiasmé, Hary Janos décrit **une horloge à musique** qu'il a particulièrement admirée : ***au rythme d'une marche militaire, de petits soldats défilent tandis que les cloches sonnent joyeusement.***

Troisième épisode : chanson.

Hary Janos songe avec nostalgie à son pays natal : ***un authentique chant populaire hongrois*** s'élève d'abord à l'**alto.** Le **cymbalum** (instrument à cordes frappées qui se trouve encore dans les orchestres tziganes) se remarque facilement.

Quatrième épisode : bataille et défaite de Napoléon.

Napoléon a déclaré la guerre à l'Autriche ! L'armée napoléonnienne se met d'abord en marche... elle est ridiculisée ! (ici, le **saxophone** apporte une note comique).

Cinquième épisode : intermezzo.

Excellent exemple de ***style Verbunkos.***

Il est à noter : l'importance donnée aux **violons**(instruments favoris des tziganes) ainsi que la présence du **cymbalum.**

Sixième épisode : entrée de l'Empereur (d'Autriche) **et de sa Cour.**

Devenu un héros national, Hary Janos est reçu à la cour impériale de Vienne. C'est le couronnement de sa carrière !

Morceau particulièrement brillant qui illustre parfaitement l'idée imposante qu'Hary Janos se fait de l'empereur d'Autriche.

Compléments d'information

Selon le niveau scolaire des enfants... il serait bon de situer géographiquement la Hongrie, et de donner un très rapide aperçu de l'Histoire de ce pays.

L'Art hongrois dans la musique symphonique :

L'épanouissement de la musique hongroise est longtemps étouffé par les invasions turques et par la domination autrichienne.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, la noblesse hongroise adopte l'Art classique (très en faveur à Vienne : Mozart, Haydn...). Elle adopte également les musiques italiennes et françaises. Mais certains petits seigneurs hongrois, pour réagir contre l'influence de Vienne, lancent la mode d'un style **de musique nationale hongroise** qui ne tarde pas à être très populaire dans le pays et à se répandre partout en Europe.

C'est l'art tzigane appelé aussi Verbunkos.

L'art tzigane est une sorte de "Musique légère" qui semble avoir été créée par les violonistes (artistes professionnels) tant les caractéristiques conviennent à leur instrument (ornements, glissement particuliers...). De caractère très passionné, **le style Verbunkos** se reconnaît par une alternance de ***passages lents, mélancoliques, rêveurs et d'autres très rythmés, d'une allure vertigineuse. Listz*** et ***Brahms*** s'en inspirent dans leurs **danses hongroises. (Vous en avez également un exemple dans la partition d'Hary Janos, 5e épisode.)**

Au XXe siècle, grâce à la constance et aux sérieuses recherches de deux compositeurs, un folklore plus ancien et plus authentique est remis en lumière (folklore qui avait presque disparu depuis le XVIIIe siècle au profit des chansons tziganes). Ces deux compositeurs et chercheurs sont :

BELA BARTOK et ZOLTAN KODALY

A eux seuls, parcourant pendant de longs mois les campagnes de leur pays, ils ont recueilli, noté et fait imprimer pas moins de 20.000 chants et danses populaires. Ces recherches ethniques très approfondies, quasi scientifiques permirent à la nouvelle école hongroise, jusque-là influencée par le style autrichien ou allemand, de se manifester dans son authenticité.

ZOLTAN KODALY (1882-1967)

Folkloriste et musicologue de grande valeur, il fit des études littéraires très approfondies (thèse de doctorat en 1906 sur la structure des chansons populaires hongroises) avant de se consacrer tout à fait à la musique. Esprit fin et cultivé, il possède une indomptable énergie et n'a cessé, tout au long de sa vie, d'affirmer la ferveur de son patriotisme. Il diffusa ses théories sur l'art national dans un système pédagogique qu'il réussit à imposer dans la vie culturelle hongroise, malgré toutes les crises politiques que traversèrent son pays.

Sa popularité en Hongrie, en tant que compositeur, date de 1923 ; première audition de son **psaume hongrois** écrit pour célébrer le cinquième anniversaire de la réunion de Buda et Pest (deux grandes villes qui se font vis-à-vis de chaque côté du Danube). Son opéra **Hary Janos** (1926), dont il a tiré une ***suite symphonique***, lui assure la gloire nationale.

Ses **danses de Marosek** (1930) et de **Galanta** (1945) sont très populaires et séduisantes.

* * *

L'INSTITUT HONGROIS (92, rue Bonaparte 75006 Paris, tél. 43.26.06.44, métro St-Sulpice) met à disposition

– une bibliothèque et une discothèque : heures d'ouverture de 15 h à 18 h sauf samedi et dimanche. Jeudi de 15 h à 20 h. Plusieurs milliers de livres en hongrois et en français : belles lettres, géographie, histoire, arts, sciences sociales et politiques, ethnographie, dictionnaires, encyclopédies... etc.

– une cinémathèque : prêts de films - projections privées - grands choix de longs métrages hongrois, v.o., s-t fr. en 35 mm et de courts métrages.

C.R.P.M. 94

Formation multi-pédagogique

L'Union des Conservatoires du Val de Marne vient de créer un **Centre Départemental de Formation Pédagogique** d'un genre nouveau en matière d'enseignement musical.

- la formation durera une année scolaire entière à raison de 3 à 7 heures hebdomadaires selon les connaissances des stagiaires et la discipline choisie.

- elle combine la ***pédagogie pratique*** à la ***pédagogie fondamentale DANS LA DIVERSITE DES METHODES.***

A) la pédagogie au sein des classes de conservatoire est confiée, pour chaque discipline, à 3 professeurs-maîtres de stage, choisis pour leurs ***excellents résultats*** et pour la ***diversité de leurs pédagogies***. L'ensemble de la formation se fera par 3 stages d'un trimestre chacun.

B) la pédagogie musicale fondamentale sera enseignée sous la forme de 7 cours pour les instruments, ou de 13 cours pour la Formation Musicale / Initiation Musicale (éveil).

- A cet enseignement de la pédagogie pourront s'ajouter, selon les compétences de chaque stagiaire, des cours d'analyse, d'histoire de la musique ou même d'accompagnement au piano.

Cette formation peut conduire au C.A. ou au D.E. Elle donnera lieu à l'attribution d'un diplôme de formation pédagogique si les acquisitions sont jugées satisfaisantes par les maîtres de stage et par un jury.

Elle est ouverte aux professeurs et aux élèves-professeurs.

Droit d'études annuel : 1.000 francs

Renseignez-vous auprès de votre mairie pour une éventuelle prise en charge.

Ouverture des cours le 9 janvier 1989

Les cours seront donnés dans différents conservatoires du Val-de-Marne.

Renseignements, inscriptions

C.R.P.M. 94 - directrice Mme Danièle TROALEN
2, rue Nouvelle-Monceau - 94170 LE PERREUX-SUR-MARNE – Tél. 48 71 15 86 de 9 à 11 heures.

*La Harpe**

Par **Roger J.V. COTTE**
Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de São Paulo (Brésil)

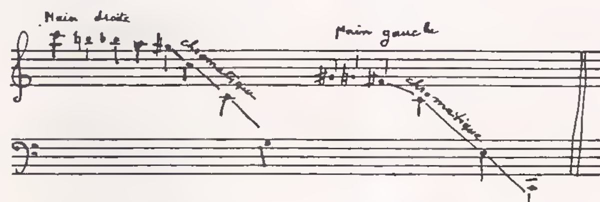
A cette époque, également apparaît la nécessité du chromatisme, ou tout au moins de la possibilité de moduler. Les solutions seront de deux ordres : augmentation du nombre des cordes ou raccourcissement de la longueur vibrante des cordes organisées diatoniquement. Le premier système, aujourd'hui à peu près abandonné, aboutirait à la harpe Pleyel de 1898. C'est déjà presque celui de la harpe irlandaise traditionnelle (celle figurant sur le drapeau, les armes et les monnaies irlandaises modernes (figure 8) et dont l'accord des quarante-trois cordes s'organisait ainsi (5), pour des raisons techniques ou musicales qui nous échappent :





Ill. n° 8 - Pièce de monnaie irlandaise moderne. L'instrument représenté est la harpe dite de Brian (roi d'Irlande du XIe siècle. La harpe devrait comporter 43 cordes.

La harpe double décrite, encore par Praetorius, sans doute celle utilisée par Monteverdi à l'acte III de son *Orfeo* s'accordait de la manière suivante, à nos yeux, tout au moins, plus logique :



Sur la figure n° 9, représentation de cette harpe double, on peut comprendre qu'il n'y avait aucun vide entre les cordes, mais une table d'harmonie à laquelle deux chevalets, un de chaque côté, transmettaient les vibrations des cordes. Il semble, du reste, que le graveur ait inversé le dessin, à moins que l'instrument ne se joue la *colonne* sur l'épaule droite de l'exécutant, soit exactement l'inverse de la pratique la plus commune de nos jours.

Une autre recherche aboutit à la harpe triple (figure n° 10), décrite par Mersenne. C'était un instrument complet, mais d'une complication redoutable pour l'exécutant. Dans son texte commentant la gravure, Mersenne précise qu'on ne peut apercevoir que deux rangs de cordes, le troisième risquant de rendre le dessin trop confus. Les trois rangs de chevilles apparaissent toutefois avec netteté. Voici comment était organisé l'accord de cette harpe triple, avec des variantes mineures d'un instrument à l'autre :

* Voir l'Education Musicale n° 349/350.

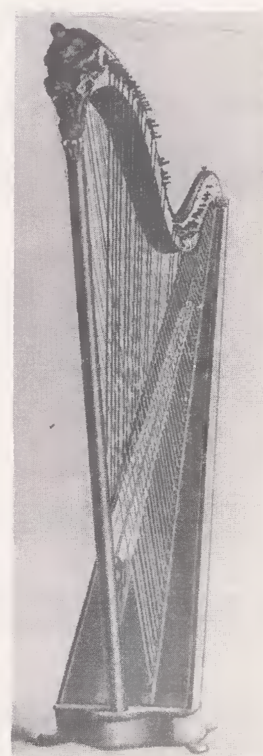
Gauche	Milieu	Droite
FA^1		FA^1
SOL		SOL
LA		LA
	SI bémol	
SI naturel		SI naturel
do^2		do^2
	do dièse	
ré		ré
	ré dièse	
mi		mi
fa		fa
	fa dièse	
sol		sol
	sol dièse	
la		la
	si bémol	
si		si
do^3		do^3
	do dièse	
ré		ré
	ré dièse	
mi		mi
fa		fa
	fa dièse	
sol		sol
	sol dièse	
la		la
	si bémol	
si		si
do^4		do^4
	do dièse	
ré		ré
	ré dièse	
mi		mi
fa		fa
	fa dièse	
sol		sol
	sol dièse	
la		la
	si bémol	
si		si
do^5		do^5
	do dièse	
ré		ré
	ré dièse	
mi		mi
fa		fa

Les cordes étaient évidemment de boyau. L'instrument est connu depuis le XVIe siècle, mais fut surtout répandu en Angleterre à partir du XVIIe siècle. Il fut certainement utilisé pour l'exécution de bien des œuvres de Haendel, et plus spécialement le *concerto en si bémol* (op. 4). De rares spécialistes, au pays de Galles, en maintiennent la tradition.

Les progrès de la harpe diatonique, manuelle, puis à pédales, allaient peu à peu faire rentrer dans l'oubli les diverses harpes chromatiques. Celles-ci allaient pourtant réapparaître momentanément à la fin du XIXe siècle, grâce au génie inventif et industrieux du directeur de la maison Pleyel, Gustave Lyon.



Ill. n° 10 - La harpe triple chromatique d'après Mersenne, avec ses accessoires : clef d'accord, cheville, bouton.



Ill. n° 11 - La harpe à cordes croisées Pleyel, de Gustave Lyon.

De longue date, la maison Pleyel avait manifesté ses doutes quant à l'efficacité de la harpe à pédales à double mouvement d'Erard que nous étudierons plus loin, et s'était même abandonnée à un incroyable geste d'hostilité. Auguste Wolf, alors directeur de la maison et ancien collaborateur de Camille Pleyel, en 1855 fit brûler dans la cour de l'immeuble de la firme pour plus de deux cent mille francs de harpes à double mouvement, de la fabrication Pleyel. En 1894, Gustave Lyon, gendre d'Auguste Wolf reprit l'idée d'une harpe Pleyel, de conception radicalement différente de celle d'Erard. Il n'y aurait — au contraire de la harpe Erard — qu'une note pour chaque corde. L'idée n'était pas nouvelle, nous l'avons vu, et le dispositif de cordes croisées qu'il prévoyait avait déjà été breveté, avec une organisation un peu différente, en 1843, par le facteur de pianos Pape, qui ne réalisa jamais cet instrument. La harpe de Gustave Lyon comporte 75 cordes, au lieu des 46 cordes de l'instrument d'Erard. Les cordes sont croisées en X (cf. ill. n° 11). De la sorte, selon que l'on pince les cordes en haut ou en bas, on atteint soit les cordes blanches (diatoniques en do majeur), soit les cordes "noires" (en pratique rouges) représentant les touches noires du piano. Les cordes traversent la table, mais sont en réalité attachées par l'intermédiaire d'un ressort à un bâti métallique. En raison de l'énorme tension des cordes, la console et même la colonne sont en acier. L'instrument ainsi réalisé pèse environ 60 kilos, ce qui le rend malaisé à manier, aussi est-il monté sur roulettes.

En dépit des efforts de publicité du constructeur, les compositeurs s'intéressèrent peu à la nouvelle harpe pour laquelle n'existe guère qu'un seul chef-d'œuvre indiscutable, *Danse sacrée et danse profane* de Claude Debussy. Elle se révéla intéressante également pour l'exécution des parties d'orchestre de Wagner (6), et G. Lyon réalisa même une version réduite de l'instrument, qu'il dénomma "Harpe-luth" pour l'accompagnement des sérénades des *Meistersinger*. Cosima Wagner, tout au moins, témoigna de sa vive satisfaction pour cette initiative.

La harpe diatonique :

C'est finalement l'instrument classique, en dépit de ses imperfections. L'idée suivie avec persévérance par les inventeurs successifs, à travers les siècles, fut de limiter le nombre des cordes, risque de confusion pour l'instrumentiste, en recherchant le chromatisme grâce à divers systèmes mécaniques permettant de raccourcir la longueur vibrante des cordes. De la sorte, une même corde peut donner alternativement deux ou trois notes à distance d'un demi-ton. La base de l'instrument est la harpe du XVIIe siècle (ill. n° 7), pratiquement diatonique, donc incapable de modulations. Vers la seconde partie du XVIIe siècle, des facteurs tyroliens ou bavarois (Joseph Schweiger, de Ratisbonne, par exemple) imaginèrent de fixer à la console des dispositifs divers (crochets, "sabots", palets... etc.) qu'à l'aide de la main on faisait pivoter pour les faire appuyer contre la corde, raccourcissant la longueur vibrante d'un dix-septième environ, ce qui haussait l'intonation d'un demi-ton. Au début, ces mécanismes ne furent appliqués qu'aux premier, second quatrième et cinquième degrés de la tessiture médiane de l'instrument, puis furent peu à peu étendus à l'ensemble des degrés sur toute la tessiture.

Cette disposition, économique, avait l'avantage de ne modifier le ton que d'une note à la fois, ce qui pouvait permettre d'intéressants mouvements modulants, mais l'inconvénient d'obliger l'exécutant à cesser de jouer d'une main lorsqu'il fallait faire agir ou faire cesser d'agir les dispositifs d'intonation. Elle n'en allait pas moins longuement coexister avec la harpe à pédales qui lui succéderait. De nos jours encore, des harpes de ce modèle (éventuellement de fabrication japonaise !) sont utilisées pour des interprétations de musique ancienne, ou plus simplement pour l'enseignement des débutants. On les vend sous l'appellation commerciale de "harpe irlandaise" ou encore (montées de cordes métalliques) "harpe celtique".

La harpe à pédales :

Perfectionnement de la harpe manuelle, elle est approximativement basée sur le même principe musical, mais ici, les crochets ou mécanismes jouant le même rôle sont actionnés, grâce à une transmission mécanique passant à travers la colonne — désormais obligatoirement droite — par sept pédales. Chacune des pédales correspond à une des notes de la gamme, et chaque pédale actionne conjointement toutes les notes du même nom dans les différentes octaves. Par exemple, si l'on accroche la pédale de *DO*, tous les "do", à toutes les octaves seront dièse. Les cordes à vide étaient accordées en mi bémol, ce qui autorisait l'emploi de toutes les tonalités courantes.

Le principe de la harpe à pédales fut réalisé pour la première fois vers 1720 par le facteur Hochbrucker, de Donauwörth (Bavière), qui en avait sans doute formulé la théorie dès la fin du XVIIe siècle. Habilement servi par son fils, Simon Hochbrucker, il réussit à répandre son invention à travers toute l'Europe. Elle n'atteignit guère Paris avant 1750, époque à laquelle un Allemand du nom de Goepfer ou Gaiffre (suivant Mme de Genlis) en fit la démonstration, s'en prétendant sans vergogne l'initiateur. Diderot présente cette harpe en une splendide gravure de son *Encyclopédie* (cf. ill. n° 12) en 1767. L'arrivée à Paris de l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche, bientôt Dauphine, puis Reine de France, excellente harpiste amateur achèverait de mettre l'instrument à la mode. C'est désormais l'ornement obligatoire des salons aristocratiques, et l'accompagnement sinon obligé, du moins alternatif (avec le nouveau *pianoforte* ou le traditionnel clavecin, plus rarement la guitare ou la *lyre* (7)) des romances. Les *Tablettes de renommée des Musi-*

(6) Mais il ne faut pas écrire pour autant que "Wagner (mort en 1883)... écrivit spécialement pour cette harpe" inventée au plus tôt en 1894. Cf. E. Leipp, *Acoustique et musique*, p. 197.

(7) Cf. notre précédent article, E.M. n° 339/340, juin-juillet 1987.

ciens, de Paris, de 1784 ne comptent pas moins de cinquante huit professeurs de harpe, dont certains fameux, tels Pétrini, Krumpholtz, deux *Hochbrucker* (oncle et neveu), Cousineau, Burckoffer,... etc.

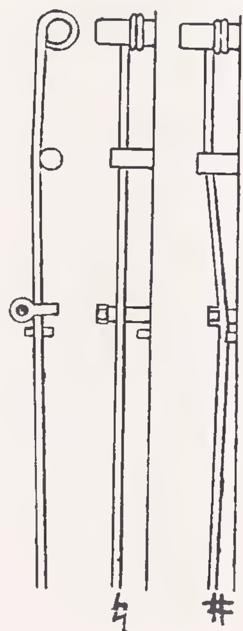
Cependant, le nouveau mécanisme présentait un grave défaut. L'action du "crochet" s'exerçait perpendiculairement à la crosse ou cheviller de l'instrument (cf. ill. n° 13), ce qui avait pour résultat de déplacer la corde et de la sortir légèrement de l'alignement général, inconvénient parfois grave pour la précision du jeu.

La solution définitive de cette défectuosité fut découverte par le facteur français Sébastien Erard. En 1792, provisoirement établi à Londres, il prit un brevet substituant aux crochets de Hochbrucker le système lumineusement simple des "fourchettes" dont l'illustration n° 14 permettra de comprendre le principe : un petit disque de cuivre était placé en arrière de chaque corde. Deux boutons étaient fixés à chacun de ces disques, perpendiculaires à leur plan. Lorsque la pédale était décrochée, ces deux boutons se trouvaient placés de chaque côté de la corde, qui pouvait alors résonner *à vide.* Si l'on voulait élever la corde d'un demi-ton, il suffisait d'appuyer sur la pédale correspondante, et celle-ci imprimait un mouvement de rotation au disque ; les deux boutons saisissaient la corde en sens contraire et la raccourcissait sans la déranger de sa position normale.

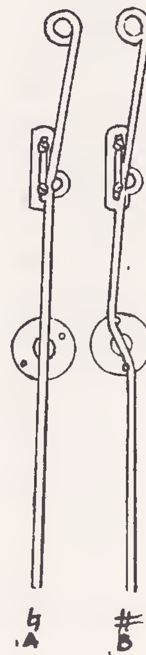
C'est alors que son concurrent, le facteur et harpiste Cousineau, imagina de faire une harpe à *double mouvement,* chacune des cordes pouvant être haussée successivement de deux demi-tons. L'instrument étant accordé en ut bémol, chaque note pouvait éventuellement sonner bémol (à vide), bécarre (premier mécanisme) et dièse (les deux mécanismes). Mais un tel instrument comportait quatorze pédales, ce qui compliquait singulièrement le travail de l'interprète.

Erard, encore, trouva la solution définitive à ce casse-tête : une même pédale, correspondant à chaque note (donc sept seulement), mais comportant trois positions (figure 15) pouvait actionner successivement les deux disques correspondant à chaque note (figure n° 16). Désormais, au lieu des treize gammes auxquelles était limitée la harpe à simple mouvement, il était possible d'en obtenir vingt-sept. Evidemment, l'accord "à vide" se fait toujours en ut bémol, et on comprend pourquoi les traités d'orchestration proclament que les tons "bémolisés" sont spécialement favorables à la harpe.

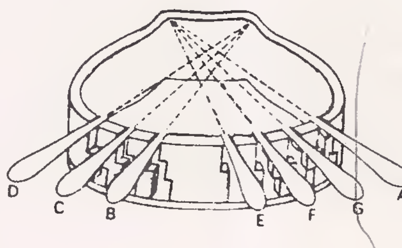
Le système d'Erard permet un certain nombre d'effets que les harpes chromatiques rendent impossible : glissando dans toutes les tonalités, notes synonymes (si dièse-do, ré dièse-mi bémol... etc.). La harpe possède en outre la ressource — inconnue des pianistes — des modifications de timbres : *sons harmoniques* (obtenus en touchant légèrement la corde en son milieu de l'index ou de la paume de la main, cependant que le pouce "doigte" la corde, sons étouffés (joués également avec le pouce), l'ensemble de la main à plat sur le plan des cordes) *sons dits "de guitare"* (obtenus en attaquant la corde près de la table d'harmonie, ce qui produit — comme dans le cas



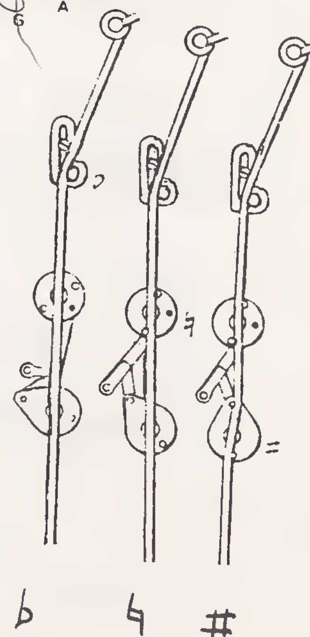
Ill. n° 13 - Mécanisme à crochet. Lorsque le crochet agit, la corde est légèrement déplacée.



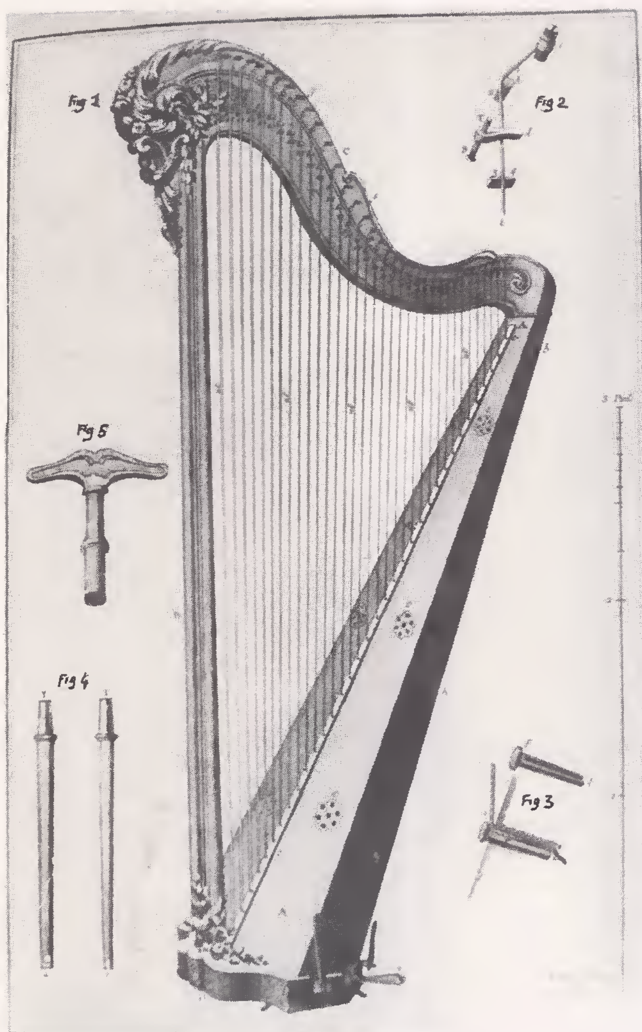
Ill. n° 14 - Mécanisme à fourchettes et à simple mouvement.



Ill. n° 15 - Les sept pédales de la harpe d'Erard à double mouvement. Chaque pédale comporte trois positions.



Ill. n° 16 - Mécanisme à fourchettes et à double mouvement.



Ill. n° 12 - La harpe à pédales et à crochets du XVIIIe siècle. Gravure extraite de l'Encyclopédie. On aperçoit nettement les crochets sur la crosse de l'instrument. En figure 2, le détail du mécanisme du crochet. Fig. 3 et 4, les chevilles, fig. 5, la clef d'accord.

des sons proches du chevalet de la guitare — un timbre riche en harmoniques). On indique sur la partition les sons harmoniques (évidemment entendus une octave au-dessus de l'écriture) par un "O" au-dessus de la note à jouer, comme pour tous les instruments à cordes.

Les harpes folkloriques modernes :

Surtout utilisées dans le folklore sud-américain, elles sont accordées et organisées de diverses manières. Le mécanisme d'accord est emprunté à la guitare moderne. Certains instruments sont chromatiques. Ces harpes représentent la "récupération" par les indigènes des instruments occidentaux amenés, surtout au XVIIIe siècle par les colonisateurs. Leur répertoire est uniquement folklorique ou populaire.

Le répertoire de la harpe classique :

Il s'agit presque exclusivement du répertoire de la harpe à double mouvement d'Erard, la harpe chromatique de G. Lyon demeurant quasi abandonnée des compositeurs. Jusqu'au début du XVIIIe siècle, il n'existe pratiquement pas de répertoire spécifique pour la harpe ; les harpistes se bornent à adapter pour leur instrument les pièces de luth ou de clavier. L'exemple du solo dans l'opéra *Orfeo* de Monteverdi (1607) pour harpe chromatique, ou celui de Sébastien de Brossard (1654-1730) réclamant une harpe — qu'il suggère, à défaut, de remplacer par un violon en pizzicati — pour sa cantate *Les trois enfants dans la fournaise de Babylone,* ne sont que de rarissimes exceptions. Les *Concertos* de Haendel peuvent se jouer à l'orgue, suivant l'intention même du compositeur. Le grand répertoire moderne semble commencer avec la sonate composée vers 1750 par Carl P.E. Bach à l'intention du virtuose Petrini. Tous les grands virtuoses de la harpe, à la suite, commencent à composer pour leur instrument. Seul le nom de Mozart (*Concerto* pour flûte, harpe et orchestre) domine cette période, puis plus tard celui de Boieldieu, mais la littérature pour les amateurs est florissante. Au XXe siècle, Debussy, dans l'adaptation pour la harpe à pédale de ses *Danses*, puis la *sonate* pour flûte alto et harpe, suivi par Ravel, Fauré, Hindemith, Jolivet et bien d'autres, mêlent la harpe à des ensembles de musique de chambre. A l'orchestre elle était incorporée depuis le solo de l'*Orphée* de Gluck, puis, largement, par les romantiques et les modernes. En revanche, le rôle d'instrument "domestique" assumé par la harpe à la fin de l'époque classique et au début du romantisme, a disparu sous les coups des fabricants de pianos qui ont répandu d'abondance la légende suivant laquelle, d'après le grand harpiste Charles Bochsa lui-même : "Beaucoup de mères se refusent à donner à leurs filles un maître de harpe... par la seule raison qu'appuyé constamment sur l'épaule droite, (cet instrument) exige un effort permanent qui, agissant constamment d'un même côté, peut devenir capable de tourner la taille des jeunes personnes".

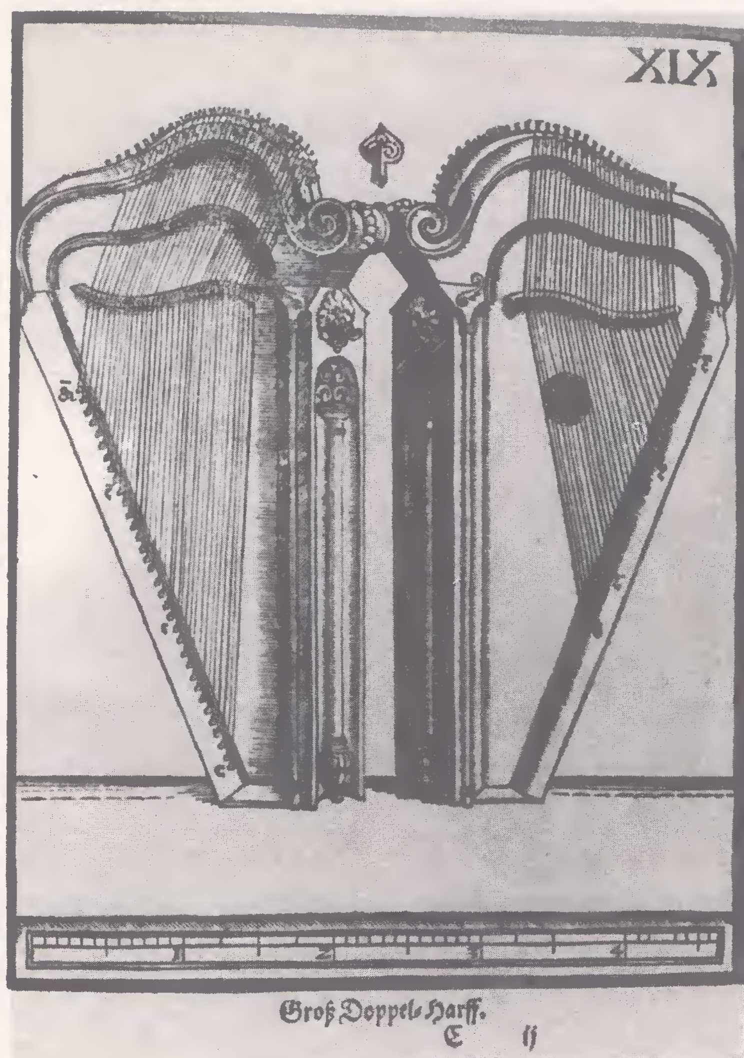
Les noms de l'instrument :

Français : *Harpe* (chromatique ou "à pédales") ; anglais : *Harp* ; allemand : *Harfe* ; italien, espagnol : *arpa* ; portugais : *harpa* ; latin : *Harpa.*

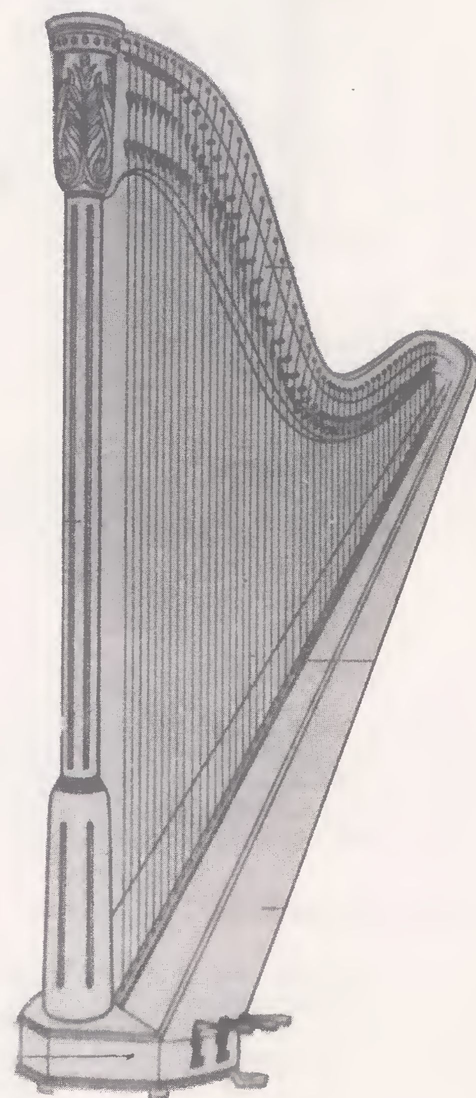
Supplément à la bibliographie générale :

— Stanley Sadie, *The new Grove dictionary of musical instruments,* Macmillan Press Ltd, Londres, 1984.

Il s'agit d'une réimpression considérablement augmentée des articles traitant d'organologie du célèbre dictionnaire de Grove, édition de 1980.



Ill. n° 9 - La grande harpe double. Illustration tirée de Praetorius : Organographia.



Ill. n° 17 - La harpe moderne à double mouvement et à sept pédales de Sébastien Erard.

EXAMENS et CONCOURS

■ Arrêté du 12 septembre 1988 fixant les modalités des concours de l'agrégation.

Epreuves du concours interne de l'agrégation

• Section Éducation musicale et chant choral

A — *Épreuves écrites d'admissibilité*

1) Composition :

— écriture musicale : un motif de seize mesures environ, avec l'indication d'une formation d'exécution courante (piano ou quatuor à cordes ou ensemble vocal), étant proposé aux candidats, ceux-ci doivent par écrit, et pour cette formation, harmoniser le motif en respectant son caractère.

— les candidats proposent sur la base du travail réalisé, pour des niveaux et des objectifs déterminés par le sujet, un choix d'exercices d'écoute, d'analyse et de pratique musicale et une méthode d'évaluation.

Durée de l'épreuve : sept heures.
Cœfficient 4.

2) Composition sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les arts et les autres aspects de la civilisation, sur un programme publié au *Bulletin officiel* du ministère de l'éducation nationale.

Durée de l'épreuve : sept heures.
Cœfficient 3.

B — *Épreuves orales d'admission*

1) Direction d'un ensemble vocal mixte.

Durée de la préparation personnelle : vingt minutes.
Durée de l'épreuve : vingt minutes.
Cœfficient 3.

2) Exposé d'une leçon comportant des exercices pratiques et destinée à une classe de collège ou de lycée, auquel s'ajoute une exécution vocale. L'exposé est suivi d'un entretien.
Le sujet de la leçon peut être accompagné de documents.

Durée de la préparation : trois heures.
Durée de l'épreuve : une heure vingt minutes.
Cœfficien 4 (leçon 3, exécution 1).

• Programme du concours interne de l'agrégation d'éducation musicale et de chant choral. Session 1989.

— La musique religieuse en France au temps de la monarchie absolue jusqu'en 1750, en relation avec la littérature, les arts et l'esthétique classiques.

— Musique de scène et mélodrame de Beethoven à Schönberg et les grands courants de la sensibilité au XIXe siècle.

— La relation entre timbre et texture musicale dans la musique européenne au XXe siècle dans ses rapports avec la mise en cause du ***sujet*** dans la création contemporaine.

Textes de référence

M.R. Delalande, *Confitebor tibi,* éd. Novello.

M.A. Charpentier, *Miserere* et *Dies irae*, éd. CNRS.

Berlioz, *Lelio* (au choix, éd. Breitkopt ou Kalmus ou Broude and Brothers).

Schönberg, *Erwartung*, éd. Universal.

Webern. Orchestration de la Fuga ricercata à 6 voix de J.S. Bach (éd. Universal).

Ligeti. Atmosphères. Ed. Universal.

■ Nombre de places offertes, en 1989, aux concours externe et interne de recrutement de professeurs agrégés. B.O. n° 41.

Concours externe : 49 places.
Concours interne : 8 places.

■ Nombre de places offertes, en 1989, aux concours externe et interne de recrutement de professeurs certifiés (CAPES). B.O. n° 41.

Concours externe : 280 places.
Concours interne : 26 places.

■ Programme du concours d'admission à l'Ecole normale supérieure pour la session de 1989. B.O. n°s 40 et 42.

Les candidats du groupe Lettres peuvent choisir parmi les huit options proposées, l'option musique.

7°) Option *Musique*

Commentaire d'une œuvre
musicale : .... durée 6 h coeff. 3
Harmonie : .... durée 4 h coeff. 2

L'épreuve de commentaire d'une œuvre musicale porte sur un programme limitatif, renouvelé par moitié chaque année et fixé par arrêté du ministre chargé de l'Enseignement supérieur. Les candidats doivent répondre à une question générale ou à une série de questions se rapportant à l'œuvre ou à un fragment de l'œuvre. Ils disposent de la partition.

Pour la seconde épreuve, il faut harmoniser dans les clefs du quatuor vocal ou du quatuor à cordes un alterné d'une vingtaine de mesures.

Commentaire d'une œuvre musicale.

Programme de 1989 :

1. Le madrigal chez Monteverdi.
2. L'œuvre lyrique de Rameau.
3. L'expression du romantisme dans les *Années de pélerinage* de Franz Liszt.
4. L'Ecole de Vienne : la musique instrumentale de Schœnberg, Berg et Webern.

Programme de 1990 :

1. L'œuvre de Josquin des Prés.
2. L'opéra romantique allemand à travers l'œuvre de Weber et de ses contemporains.

Baccalauréat A3

• Nouvelles sections **A3**, ouvertes cette année :

Lycée Jean-Moulin, à Forbach ;
Lycée Pierre-Mendès-France, à La Roche-sur-Yon ;
Lycée Parc-des-Loges, à Evry ;
Lycée Marcel-Roby, à Saint-Germain-en-Laye ;
Lycée Cuvier, à Vesoul.

• Section **A3** fermée :

Lycée Louis-Bascan, à Rambouillet.

Baccalauréat (épreuve facultative)

• Dans le fascicule 1989, l'analyse **"Nuits"** de Xénakis comporte à la page 53 une erreur : il faut lire dans le paragraphe intitulé "Structures de Nuits à la 2e ligne : A (mes. 1 B (mes. 128).

• **Madame Aubry,** Inspecteur général a précisé à M. Ch. Dabet et F. Cousté, du bureau de l'A.P.E.Mu. lors de l'audience du 8 octobre : "On ne peut exiger une analyse "partition en main" d'un candidat à l'épreuve facultative d'E.M. du baccalauréat.

(Bulletin de janvier, à lire absolument pour toutes les informations indispensables à la profession)

bibliographie

• Françoise Cougniaud-Raginel. **Joseph Canteloube, Chantre de la terre.** Préface de Marcelle Benoît. Editions de la Société de Musicologie de Languedoc, Béziers. 1988. 284 pages.

Bien qu'il ait pu bénéficier des conseils de Vincent d'Indy, Marie-Joseph Canteloube a toujours su préserver les qualités de l'autodidacte qu'il fut longtemps. Sa musique, à l'instar de celle de son ami Déodat de Séverac, a ainsi gardé pour nous une singulière fraîcheur, une saveur de terroir bien particulière. Parallèlement à son travail de folkloriste - réalisation, entre autres, de sa fameuse *Anthologie des chants populaires français* - Canteloube ne s'est-il pas fait, avec ses *Chants d'Auvergne* (récemment redécouverts grâce à Kiri Te Kanawa), le "descripteur" enthousiaste de son cher pays ?

Issu d'une thèse universitaire, l'ouvrage comprend deux grandes parties : la vie et l'œuvre, l'homme et l'artiste. Apportent en outre leur témoignage, divers interprètes, musicologues et compositeurs, au nombre desquels nous retiendrons Claude Ballif, Georges Migot. Félix Raugel et Henri Saugue. Suivent les lettres adressées à Joseph Canteloube par Vincent d'Indy (de 1902 à 1926) et par Déodat de Séverac (de 1904 à 1919). Une Bibliographie et un Catalogue de l'œuvre exhaustifs, un *Index rerum* et un *Index nominum* complètent utilement cette remarquable monographie.

• Georges Favre. **Un compositeur languedocien oublié, Paul Lacombe (1838-1927).** Société de Musicologie de Languedoc, Béziers. 30 pages.

Poursuivant inlassablement son action en faveur d'artistes français qu'il estime être injustement méconnus, Georges Favre publie aujourd'hui un opuscule consacré au compositeur carcassonnais Paul Lacombe.

L'auteur évoque tout d'abord la silhouette du musicien : issu d'une famille d'industriels drapiers, nous savons qu'il reçut durant deux années (de 1866 à 1868) les conseils du jeune Bizet, qui lui présenta le Tout-Paris musical d'alors, Gounod et Saint-Saëns en particulier ; il rencontra également César Franck et surtout Vincent d'Indy qui allait devenir son ami. L'auteur rappelle ensuite les jugements des contemporains - extraits de presse et lettres d'amis - qui s'accordent tous, fort civilement à reconnaître à Paul Lacombe un solide et très réel mérite, un talent plein de conscience, une certaine franchise de l'inspiration... Sont enfin précisées les caractéristiques du style, d'un "modernisme discret mais réel", écrit Georges Favre.

Les nombreuses citations musicales qui émaillent le propos ne pourront manquer de convaincre le lecteur de la sincérité de l'inspiration alliée à la pertinence de l'écriture du compositeur du *Dialogue sentimental* pour flûte et basson avec accompagnement de piano, op. 151 (sa dernière œuvre connue, publiée en 1919).

• **Dictionnaire de musique, d'après Furetière (1690).** Introduction de Jean-Christophe Maillard. Société de Musicologie de Languedoc, B.P. 4049, 34325 Béziers Cedex. 52 pages, 21×29, fac-similé sur papier vergé, couverture papier marbré à la main, vignette. 112 francs.

Reçu sous la Coupole en 1662, Antoine Furetière en fut exclu en 1685, pour avoir osé rivaliser avec l'Académie par son *Essai d'un dictionnaire universel* (lequel ne parut d'ailleurs intégralement qu'en 1690, à La Haye deux ans après la mort de l'auteur).

Jean-Christophe Maillard a eu l'heureuse idée d'extraire de l'objet du litige toutes les entrées concernant la musique. Dans sa préface, il met l'ouvrage de Furetière judicieusement en perspective entre l'*Harmonie universelle* (1636) du savant polygraphe Marin Mersenne, le *Musicae Compendium* (1650) de Descartes et le grand œuvre des Encyclopédistes.

Si pour nous, lecteurs du XXe siècle, le développement de chaque entrée peut sembler parfois disproportionné, cela ne fait-il pas l'intérêt épistémologique et sociologique d'un tel ouvrage, par ailleurs tout à fait plaisant à parcourir ?

Voilà enfin rétabli l'un des chaînons manquants de la musicologie.

• Richard Boulanger. **Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier.** Préface de Edith Weber. Ouvrage publié avec le concours de l'université canadienne de Moncton. Société de Musicologie de Languedoc, B.P. 4049, 34325 Béziers Cedex. 1988. 320 pages, très nombreux exemples musicaux. 226 francs.

Le propos n'était naturellement pas, pour l'auteur, d'aller sur les brisées de Ralph Kirkpatrick, dont le magistral essai consacré à la vie et l'œuvre de Dome-

nico Scarlatti fait désormais autorité. Né d'une thèse soutenue en Sorbonne, le présent ouvrage se borne à étudier la technique du clavier chez D. Scarlatti ; il paraît la même année - heureuse conjonction... - que le premier enregistrement intégral jamais réalisé des 555 (!) *Sonates* pour clavier, par Scott Ross (pas moins de 34 disques compacts, chez Erato).

Richard Boulanger décrit l'évolution qui a favorisé l'émergence du style proprement instrumental de D. Scarlatti - démarcage progressif du contrepoint vocal. Et ce, des virginalistes anglais à Purcell, de Froberger et Buxtehude à J.-S. Bach et Haendel, de Chambonnières à Couperin et Rameau, de Frescobaldi à Bernardo Pasquini et Benedetto Marcello, en attendant... Franz Liszt.

L'auteur met en lumière les ibérismes utilisés par D. Scarlatti (le compositeur ne passa-t-il pas la moitié de sa vie au Portugal ou en Espagne ?), l'originalité de chacun des aspects de l'écriture des *Sonates*, les procédés stylistiques, ainsi que l'exploitation - fort originale - de l'espace sonore et du clavier.

Le principe de classement adopté pour le catalogue thématique des *Sonates* est peu banal et tout à fait fonctionnel : Richard Boulanger a groupé les sonates selon le dessin mélodique obtenu par les trois premiers intervalles du théme...

Un travail remarquable, à tous égards !

• Gérar Carreau. **William Lemit (1908-1966).** Editions des C.E.M.E.A., 76, boulevard de la Villette, 75019 Paris.

William Lemit a choisi de nous quitter, le 21 août 1966... Il ne faudrait pas cependant que ce geste - ultime liberté de l'homme - altère tant soit peu le souvenir d'un être tout de foi et d'amitié, d'exigence et de dévouement aux autres et à la cause de l'éducation musicale.

La plaquette - abondamment illustrée - que lui consacrent Gérard Carreau et les C.E.M.E.A., à l'occasion du Cinquantenaire des *Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active*, comprend les chapitres suivants : William Lemit et lui-même, W. L. et les mouvements de jeunesse, W. L. et la chanson, W. L. et le chant choral, W. L. et le folklore français, W. L. et nous, ainsi qu'une bibliographie.

Ceux qui auront connu William Lemit - ils sont nombreux dans notre profession - ne pourront manquer de s'associer au bel et émouvant hommage rendu ici par le directeur de l'Ecole de musique de Saint-Etienne du Rouvray.

• H.C. Robbins Landon. **1791, la dernière année de Mozart.** Editions J.-C. Lattès, 1988. 262 pages, nombreuses illustrations, 120 francs.

Vienne 1791, nuit du 4 au 5 décembre... Y a-t-il plus triste anniversaire, pour un musicien, que celui de la mort de Mozart ? Si le musicologue anglais H.C. Robbins Landon (qui vit en France) n'apporte pas de solution définitive à tous les problèmes que pose cette année tragique, il n'en apporte pas moins toutes précisions souhaitables quant à la genèse de *La Clémence de Titus* et à celle de *La Flûte enchantée.* Il met le point final à l'histoire (plutôt farce) du *Requiem.*

Nombre de documents inédits à l'appui, l'auteur fait également justice de toutes les légendes concernant les revenus du compositeur, son train de vie, sa vie sentimentale, les causes de sa mort. Il souligne l'extrême pragmatisme de Mozart, lequel laissait souvent ses œuvres sous forme de *particella* (partition dont la réalisation restait incomplète), ne les achevant qu'en vue d'une exécution précise. Il recrée, autour du compositeur, toute une société : aristocratie, bourgeoisie et franc-maçonnerie viennoises. Il réhabilite Constance, la femme probablement la plus diffamée de toute l'histoire de la musique...

Destiné au grand public, voici un ouvrage qui remet (enfin !) les pendules à l'heure.

• Danielle Cohen-Levinas. **La voix au delà du chant.** Préface de Christine Buci-Glucksmann. Editions Michel de Maule, 3, rue Honoré-Chevalier, 75006 Paris. 122 pages, 128 francs.

Depuis le début des années 60, la réhabilitation du "geste vocal" a enfin libéré la musique contemporaine du labyrinthe de spéculations dans lequel l'avaient enfermée structuralisme, sérialisme et stochastique : la "vocalité" est désormais présente dans toute œuvre musicale, la voix en serait-elle absente. La réhabilitation du geste vocal a également entraîné celle du geste instrumental, naguère gommé par les technologies électronique et informatique.

L'idéal de pureté sonore, hérité du bel canto, avait été mis pour la première fois en cause par Schoenberg, dans son *Pierrot lunaire* ; il est aujourd'hui abandonné dans la musique contemporaine : la voix a retrouvé sa libre et totale corporéité... "La voix-musique est mimesis de l'Être dans le musical". D'où sa séduction, l'extraordinaire attrait qu'elle exerce sur tous : impossible à conceptualiser, discours du corps, "au-delà du chant"...

L'ouvrage de Danielle Cohen-Lavinas est une belle et profonde réflexion autour de cette nature particulière de la voix, de cet au-delà du chant... Extravagante préface de Christine Buci-Glusksmann.

• Gérard Herzhaft. **La place de la musique dans les bibliothèques publiques,** *in* revue infomédiatique (Annales de l'Ecole nationale supérieure de bibliothécaires, 1988). Editions du Cercle de la Librairie, 35, rue Grégoire-de-Tours, 75279 Paris Cedex 06. 140 pages, 165 francs (frais d'expédition en sus : 18 francs).

Il s'agit ici d'un rapport (50 pages) rédigé à la demande du ministère de la Culture, dans lequel a été recensé - de façon exhaustive - tout ce qui concerne la musique dans les bibliothèques publiques (supports graphique, vidéographique, phonographique). Grâce à un questionnaire bien ciblé, un état précis des fonds et services musicaux a pu être établi : il apparaît que, si quelques établissements ont développé des musithèques ou des discothèques parfois importantes, la plupart ne possèdent pas de département Musique - soir par manque de moyens, soit de façon délibérée. Ont également été recensés les liens existants entre les départements Musique et divers partenaires culturels.

Dépassant le cadre d'un simple bilan, ce rapport propose de nouvelle orientations : ouverture de nouveaux départements, coopération à tous les échelons, politique de formation surtout. En effet, l'option musique du Certificat d'aptitude aux fonction de Bibliothécaire est d'un niveau notoirement insuffisant (existent toutefois, à l'intention de ces personnels, des stages de formation à l'édition et aux techniques documentaires musicales, à la musique contemporaine et ses technologies ainsi qu'à l'animation musicale).

Cette mission a rencontré, nous assure-t-on, un grand écho...

• Françoise GERVAIS. **Précis d'analyse musicale.** Collection Musique-Musicologie. Librairie Honoré-Champion, 7, quai Malaquais, 75006 Paris. 155 pages, 103 F.

Ouvrage pratique, clair, agréable à lire (63 pages de texte, 147 extraits musicaux commentés), ce *Précis* rendra les plus notables services aux étudiants en musicologie, aux lycéens des filières F11 et A3, voire aux élèves préparant l'option facultative au baccalauréat, aussi bien qu'à tout mélomane désireux de pénétrer les arcanes du langage musical. Pour peu qu'il ait lu attentivement les huit premières pages où il est – fort à propos – redonné un sens précis aux « mots de la tribu » *(période, incise, sous-incise, mot musical. Arcis et thesis. Rythme et métrique...)*, le lecteur apprendra sans effort le maniement des outils d'analyse mis à sa disposition.

Mais peut-être le terme « analyse » n'est-il pas ici le plus pertinent... Le propos de l'auteur n'est-il pas plutôt de faire la synthèse, de reconstituer l'*être vivant* qu'est une œuvre musicale, « laquelle est donc bien autre chose que la somme de ses différentes parties » ? Dans une analyse musicale *stricto sensu*, le sens se perd dans les sables... *Précis de décomposition*... Endoréisme analytique... Pour Françoise Gervais, en revanche, si le sens est premier, il est également l'aboutissement de la démarche.

Un ouvrage à lire et à méditer...

• Jean-Louis BONNET. **Bouzignac, Moulinié et les musiciens en Pays d'Aude (XVIe et XVIIe siècles).** Préface du Professeur Jacques Michaud. Société de Musicologie de Languedoc, B.P. 4049, 34325 Béziers Cedex. 1988. 310 pages, nombreuses illustrations (fac-similés et photographies).

Cette étude a été réalisée à partir de minutes de notaires (dépouillées aux Archives nationales, départementales et communales de l'Aude et de l'Hérault), des registres capitulaires de la basilique Saint-Nazaire de la Cité de Carcassonne, et des cathédrales Saint-Just, Saint-Paul et Saint-Sébastien de Narbonne, ainsi que des comptes consulaires des deux cités. Trois grandes parties composent l'ouvrage :

– *les musiciens profanes audois (1570 à 1700) :* carrière musicale, milieu social, relations, vie associative, fêtes consulaires... Une centaine de musiciens profanes sont ainsi répertoriés.

– *les musiciens d'église (maîtres de chapelle, organistes, chantres, maîtrisiens, instrumentistes) :* origines, vie familiale et vie professionnelle, vie musicale dans les cathédrales... Quelque deux cents notices biographiques ont pu être ici regroupées.

– les musiciens devenus célèbres à la Cour après avoir débuté leur carrière musicale en *Pays d'Aude : Guillaume Bouzignac (souvent cité comme le précurseur de M.-A. Charpentier* dans le domaine de l'oratorio, mais dont on sait encore peu de choses) et surtout les *frères Antoine et Etienne Moulinié* dont les biographies sont heureusement beaucoup plus circonstanciées.

Voilà qui complète utilement les travaux antérieurs de Martial Leroux (thèse de 3e cycle) et Denise Launay, sur Bouzignac, ainsi que de Denise Launay et de Jean-Louis Bonnet lui-même, sur Antoine et Etienne Molinié.

Francis COUSTÉ

nOtre discOthèque

• Cantates de J.-S. Bach

Il y a quelques années, alors que j'étais en train d'achever la rédaction de mon livre sur les cantates de Bach (1) Gilles Cantagrel me demanda de choisir les dix, vingt ou trente "plus grandes" cantates pour les présenter à la radio. Je dus décliner cette offre amicale car, en toute mélomanie, comment choisir dans les 200 et quelques œuvres jouables qui nous restent ? Pourquoi, fort injustement, privilégier tel ou tel numéro sur plus de mille que nous a légués le *Cantor et Director musices* ? En vérité, rarissimes sont les pièces ne méritant qu'un coup d'oreille distrait ; cet immense corpus exige une écoute attentive et émue tant Bach a su traduire toutes les facettes de l'humaine condition.

Les cinq CD qui nous sont proposés ici (2) reportent en compact les disques noirs formant jusqu'à présent l'unique intégrale enregistrée (il ne manque que quelques œuvres, sur des paroles différentes). On peut certes, ici ou là, préférer une autre interprétation, mais, du moins à mes oreilles, s'agit-il d'une réalisation d'ensemble tout à fait remarquable et qui mérite les plus chaleureuses félicitations décernées aux interprètes comme à l'éditeur.

Les quatorze cantates de ces cinq disques permettent de se faire une excellente idée de la maîtrise de Bach dans ce domaine puisqu'elles s'échelonnent de 1707 avec la cantate BWV 131 - ZK 1 - B 25 (3) à 1740-1742 (BWV 191 - ZK 200 - A 179 a/b). Il faut suivre la musique sur l'excellente NBA (Neue Bach Ausgabe) pour se rendre compte de la fidélité des interprètes à la partition. Vivement la suite !

• Darius Milhaud : œuvres pour piano

Fort courageusement, la firme Cybélia continue, pour notre plus grand plaisir, à enregistrer la musique française du XX[e] siècle. Darius Milhaud est fort gâté puisque cette firme a déjà à son catalogue un *Trio à cordes*, l'intégrale des œuvres pour alto et piano, le *Concerto pour Clarinette* ou la *Suite* pour violon et orchestre. Cette fois, il s'agit de cinq œuvres pour piano de celui qui se définissait très justement comme un "Français de Provence et de religion israélite" (4). Ces œuvres, qui nous conduisent de 1916 à 1956, sont rarement jouées et encore plus rarement enregistrées. C'est dommage car on retrouve les caractéristiques de notre Aixois : polytonalité, mélodie, rythme, contrepoint, mais aussi verve et humour. Finalement, des œuvres très classiques que le pianiste **Billy Eidy** nous transmet avec intelligence.

• Musique contemporaine

Depuis toujours, les "sourds" et les "aveugles" courent les rues et traversent leur époque dans un éternel regret du passé. Ainsi, de nos jours, nombreux, trop nombreux sont ceux pour qui la musique est décédée avec Ravel. D'autres, au contraire, palpitent avec leur temps (qui est forcément enraciné) ce qui ne veut pas dire que toutes les créations contemporaines soient des chef-d'œuvre ! Il faut cependant saluer le courage de Jean-Louis Petit qui nous offre six œuvres très récentes (5). L'intérêt de ces pièces est fort inégal, mais chacun peut y trouver son bonheur selon son goût. On appréciera les qualités des interprètes qui méritent d'être tous cités : **P. Bocquillon** (flûte), **D. Vidal** (clarinette), **M.-C. Millière** (violon), **J. Wiederker** (violoncelle), **J. Morata** et **J. Ridoret** (piano). Dans le *Quintette* de Philippot, la pianiste **Anna-Stella Schick** a joliment apporté son concours.

• Robert Schumann : les quatre symphonies

Si l'on excepte la symphonie inachevée dite de Zwickau, Schumann a écrit quatre grandes symphonies, composées non pas dans l'ordre définitif que nous connaissons, mais dans celui de 1 (1841), 4 (1841), 2 (1845-1846) et 3 (1850). Autodidacte de l'orchestration, Schumann reçut des conseils de son ami Mendelssohn, ce qui fait croire qu'il était plutôt médiocre dans ce domaine et ce qui a conduit Gustav Malher ne doutant de rien (il s'attaqua aussi à Beethoven) à réorchestrer ces œuvres ! Elles n'en ont pourtant pas besoin tant elles sont riches de musique, de trouvailles thématiques et orchestrales. Chef rigoureux et exigeant, Wolfgang Sawallisch sait faire rutiler la merveilleuse palette de l'orchestre schumannien. La longue durée du CD permet de faire tenir les quatre œuvres en deux disques (6) et même d'y joindre l'*Ouverture, scherzo et finale*, véritable petite symphonie qui figurait aussi dans le coffret d'origine (3 disques noirs enregistrés en 1973) avec l'ouverture de *Manfred*, non reproduite ici, faute de place. De la belle et émouvante ouvrage.

Philippe SWANG

---

(1) Philippe et Gérard Zwang, *Guide pratique des cantates de Bach*, Robert Laffont, 1982. Une 2[e] édition est en préparation ; elle tiendra compte de la *Bach-Forschung* ; l'ordre chronologique s'en trouvera légèrement modifié, j'en tiens compte ici.

(2) Intégrale des cantates de Bach par le **Bach-Ensemble de Stuttgart** dirigé par Helmuth Rilling. Hänssler. Vol. 14, BWV 21 et 93, n° 98.865, 64'15. Vol. 15, BWV 70, 131 et 79, n° 98.866, 64'30. Vol. 16, BWV 61, 191 et 1, n° 98.867, 58'35. Vol. 17, BWV 10, 130 et 17, n° 98.868, 56'45. Vol. 18, BWV 19, 76 et 104, n° 98.869, 69'10. Tous ces disques sont AAD.

(3) ZK correspond à notre classement chronologique. A, B, etc, est le nouveau classement de l'ensemble des œuvres de J.-S. Bach proposé par Hans-Joachim Schulze et Christoph Wolff dans le *Bach Compendium*, Peters, 7 vol., 1985-1992. Les deux premiers volumes sont parus en 1985 et 1987, ils comprennent la section A, les cantates pour les dimanches et les fêtes de l'année liturgique. Comme pour le BWV, les œuvres sont présentées par genre, ce qui ne permet toujours pas de suivre la progression chronologique de la création artistique de Bach ; du moins, les erreurs et les omissions de Schmieder sont-elles enfin réparées.

(4) *Première Sonate, Printemps, L'Automne, Quatre sketches, Sonatine*. Piano : **Billy Eidy**. Disque noir Cybélia CY 837. Rigueur des temps oblige, la Société Marseillaise de Crédit a commandité cet enregistrement.

(5) **Gérard Condé** : *Infusoires*, **Charles Chaynes** : *Lorsque Cécile paraît*, **Katori Makino** : *Ecart*, **Jean-Louis Petit** : *La Clé de l'eau*, **Antoine Tisné** : *Episode new yorkais*, **Michel Philippot** : *Quintette*. Atelier de musique de Ville d'Avray, CD AVA 881, 75'30.

(6) *Les quatre symphonies ; Ouverture, scherzo et finale* ; **Staatskapelle de Dresde**, direction **Wolfgang Sawallisch**. 2 CD EMI Studio DRM, ADD, CDM 769 471 2 (77'04) et CDM 769 472 2 (71'18).

Informations diverses

• **Centre d'entraînement aux techniques d'expression et de communication**

Le Cetec organise une préparation au Capes les 17 et 18 février 1989 assurée par M. et Mme Goringuené. A partir de janvier, atelier d'initiation au piano pour étudiants en Deug-Musicologie non pianistes en vue de la préparation à l'épreuve d'harmonie au piano.

Contact : 13, rue de Buci, 75006 Paris.

• **Concours de Guitare en Duo** à Montélimar

Concours d'interprétation les 25 et 26 février.

Concours Juniors, âge limite par formations 35 ans.

Renseignements : Ecole de musique, 5 rue Bouverie, 26200 Montélimar.

• **Stage de facture instrumentale du piano** par Daniel Magne les 20, 21, 22 janvier.

Fabrication - Historique - Réglage - Harmonisation des marteaux - Accord climatisation etc...

Daniel Magne : Centre musical Bösendorfer, 17 avenue Raymond Poincaré, 75116 Paris.

• **Thélème Contemporain** pour chaque adhésion offre :

— le petit journal de la musique contemporaine ;

— la possibilité de participer au stage/rencontre annuel ; cette année avec le compositeur Jacques Diennet ;

— un document inédit gratuit : des cassettes audio d'extraits d'œuvres inédites de musique contemporaine (commentaire et partition). Toutes ont été utilisées dans les classes de collège ;

— de nouveaux polycopiés réalisés par des collègues pour leurs élèves.

Renseignements : 9 rue Quatre Alliances, 26200 Montélimar.

• **Cycle de conférences sur les instruments de musique :** Musée instrumental du C.N.S.M. de Paris.

Cours d'organologie de Madame T. Bran-Ricci.

2 février : la naissance de l'orchestre à partir des ensembles du Moyen Age par Hélène Charnassé
9 février : l'orchestre de l'Opéra de Lully à Rameau par Jérôme de la La Gorce
2 mars : flûtes douces, hautbois et musettes par Henri Gohin
9 mars : principe de la flûte traversière. Construction et recherches acoustiques par Claire Soubeyran
16 mars : les instruments à vent de l'Orchestre symphonique vers 1840 par Bruno Kampann
23 et 30 mars : l'orgue.

• **Pédagogie musicale**

Stage Carl Orff avec Jos Wuytack : *1er degré* les 28-29-30 janvier à Paris - *2e degré* les 20-21-22 mai à Paris, les 4-5-6 mars en Alsace.

Renseignements : Musique et Culture, 15 rue Hechner, 67000 Strasbourg.

• **Troisième concours international des jeunes concertistes** 1989 de 16 à 26 ans consacré au violon. Eliminatoires les 21 janvier et 4 février.

Renseignements : 87 rue de la Fonderie, 59500 Douai.

• **Foire de Francfort**

Le salon de la musique a lieu du 28 janvier au 1er février 1989.

• **Salon "Musicora"**

Le salon de la musique aura lieu du 15 au 20 mars au Grand Palais à Paris.

• **Centre Sidney Bechet**

Le deuxième festival Sidney Bechet aura lieu du 18 au 27 mai 89. Il sera axé sur le trentième anniversaire de sa mort. Un grand concours ouvert aux jeunes formations New-Orleans de la région Ile de France aura lieu au cours de ce festival.

Renseignements au Centre, 86 Grande Rue, 92380 Garches.

• **"Musiques d'Ensemble"** les 7-8 et 9 avril 1989

Grand rendez-vous annuel des jeunes musiciens désirant se lancer dans une carrière professionnelle (ateliers de formation au marketing musical, auditions, concerts, concours). Des personnalités musicales participent aux jurys et donnent leurs conseils aux jeunes musiciens. Ouverte à tous les genres musicaux (classique, contemporain, jazz, rock...) "Musiques d'ensemble" pourra accueillir au Conservatoire de Rueil-Malmaison une cinquantaine de groupes. Candidatures avant le 15 février.

Informations : F.N.A.P.E.C., 9 rue Hemet, 93300 Aubervilliers.

• **Maison des Cultures du Monde**

Dans le cadre du cycle de "Musiques rares d'URSS, la maison des Cultures du Monde présente du 10 au 29 janvier un spectacle de musiques et danses du Tadjikistan. Le groupe est composé de 16 musiciens et danseurs.

101 boulevard Raspail, 75006 Paris.

• **Fondation Edmund Pendleton** (Président Henri Dutilleux)

En hommage au compositeur, professeur, organiste et chef d'orchestre décédé en janvier 1987, la Fondation organise un grand concert le 31 janvier 1989 à 20 h 45 à l'auditiorium des Halles.

Informations : 110 rue Pierre Demours, 75017 Paris.

• **Les Trouvères**

Sortie du second album, avec des orchestrations nouvelles (reggay). Quant à leur spectacle, les "Trouvères" l'ont renouvelé et des effets nouveaux sont venus s'ajouter aux gobos lumineux. On peut acheter le disque ou la cassette chez les auteurs : Mme Legros, 451 rue de Rouges Barres 59700 Marcq-en-Barœul.

Contact - Tél. 20.74.44.30.

• **Association "Nouveaux Virtuoses"**

Des pianistes lauréats des grands concours internationaux jouent dans les Amphithéâtres des Universités. L'association pour aider ces pianistes à démarrer leur carrière a créé un cycle de récitals (deux par université et par an), soutenu par des entreprises. Le prix des places ne dépassera pas celui d'une place de cinéma.

Programme et informations auprès de Marie-Paule Dallier "Nouveaux Virtuoses", 3 boulevard Anatole-France, 92100 Boulogne.

• **Fédération Française des Professeurs de Musique et d'Instruments**

La F.F.P.M.I. existe depuis 1980. Son siège national est à Lyon, 32 rue de l'Abondance, 69002 Lyon. Téléphone : 78.62.62.50 ; même permanence tenue à Marseille au n° 91.47.90.30.

Seuls peuvent s'affilier ceux qui font de l'enseignement dans les (conservatoires, Education Nationale, Associations culturelles, loi 1901, Professionnels du privé etc...).

Ecrivez ou téléphonez pour renseignements.

• **CENAM**

La liste des stages de musique et de danse pour la saison 88/89 vient de paraître. Cette brochure annonce 1081 colonies et stages de musique, chant et danse.

Distribué en librairies par les Editions Van de Velde.

• **Société Chopin**

Colloque international les 3 et 4 mars à la Sorbonne en collaboration avec Danielle Pistone, pour le X[e] anniversaire de la Société. Le thème sera "l'interprétation de l'œuvre de Chopin en France".

Renseignements : 29 boulevard Murat, 75016 Paris.

Baccalauréat 1989

Le Fascicule contenant l'analyse des trois œuvres imposées : Pergolèse, Beethoven et Xénakis, plus une préparation aux exercices d'écoute et au solfège est en vente dans les meilleures librairies musicales ou au Siège de la revue : 23 rue Bénard, 75014 Paris.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement libellé au nom de "L'Education Musicale".

Prix : 55 F, plus 10 F de port.

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. » : 23, rue Bénard, 75014 Paris

Nom : M., M[me], M[lle] ______________________ Prénoms ______________________

Profession ______________ Adresse complète ______________________

______________________ Code postal ______ Ville ______________

Pays ______________

				France	Étranger**
Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Éducation Musicale	**240 F**	**275 F**
	COUPLÉ	☐	avec 5 iconographies	**265 F**	**320 F**
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1989 (l'exemplaire)	**65 F***	**75 F**
	Annuaire + Agenda du Musicien	☐	année 1989 (l'exemplaire)	**60 F**	
	Annuaire pour la Musique	☐	année 1989 (l'exemplaire)	**30 F**	**40 F**
	Abonnement de soutien ☐ **Avion	☐	comprenant l'iconographie, (le fascicule baccalauréat et l'agenda)	**400 F**	**600 F**

Je verse la somme de ________ F comprenant ________ fascilule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français

Date ________ Signature

* Dont 10 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 100 F par an.

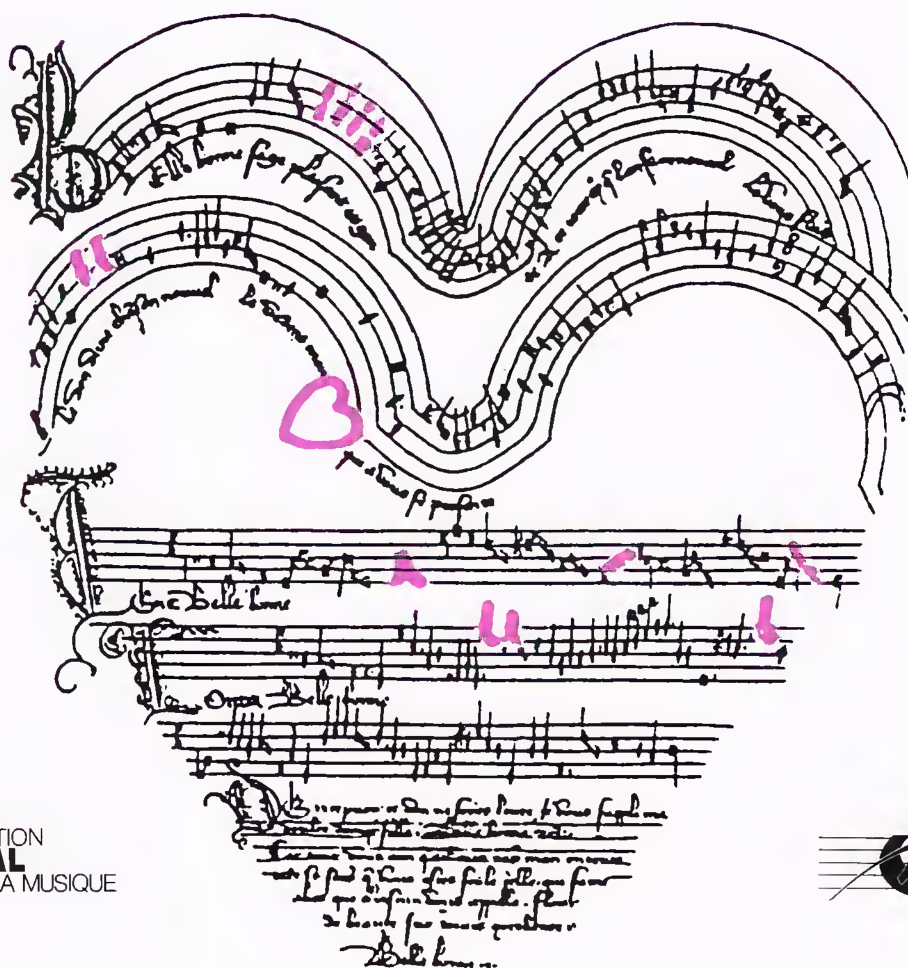
Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

MUSICORA

15 - 20 MARS 89

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE CLASSIQUE







PARIS
GRAND-PALAIS

TOUS LES JOURS 11 H - 19 H 30. NOCTURNE VENDREDI 17 JUSQU'A 22 H.
SAMEDI ET DIMANCHE 10 H - 19 H 30

O.I.P. 62, RUE DE MIROMESNIL. 75008 PARIS - ☎ 45.62.84.58

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, place de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  25, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
  2, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **MUSIC MELODY**
  "Le Concorde" Av. Maréchal Foch
  83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint-Simon
  78000 Versailles
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07